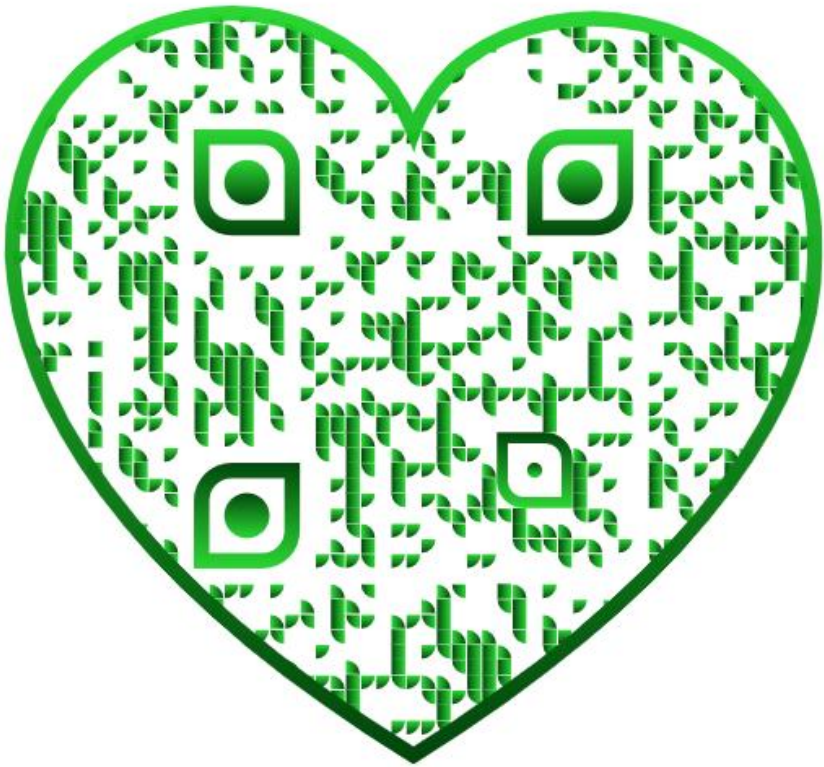
André
Tubeuf

Dictionnaire amoureux de la Musique

Plon



André
Tubeuf

Dictionnaire amoureux de la Musique

Plon

André
Tubeuf

Dictionnaire amoureux de la Musique

Plon

ANDRÉ TUBEUF

DICTIONNAIRE AMOUREUX DE LA MUSIQUE

Dessin d'Alain Bouldouyre

PLON

www.plon.fr

COLLECTION DIRIGÉE PAR
JEAN-CLAUDE SIMOËN

© Plon, 2012

© *Orchestre de l'Opéra*, 1870, Degas. Musée d'Orsay, Paris, France / Giraudon / The Bridgeman Art Library

EAN : 978-2-259-21946-4

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo

Préambule

Amoureux de la musique ? C'est peut-être trop dire, et sûrement mal dire. D'aussi loin que je peux me souvenir, la musique pour moi était une évidence, mais contrariée, différée. Du côté de ma mère, en Orient, tout le monde avait chanté, joué du piano, été à l'opéra ; chez mon père, très Français de France, il y avait eu deux très bons professionnels. J'aurais suivi, mais mon enfance sur la côte turque de la mer Noire n'avait accès à quasiment rien de ce qu'en France j'aurais automatiquement connu et moi-même pratiqué. Des sœurs, pas encore chassées par le pouvoir turc, ont juste eu le temps de me faire le don entre tous inestimable : elles m'ont appris à poser ma voix sur mon oreille, si je puis dire, à chanter juste les cantiques et le peu de grégorien alors en usage. Je suis resté de ce côté-là orphelin à six ans, et pour longtemps : mais la communication s'était faite en moi entre l'oreille et la voix, et pour toujours. Je n'aurai pas de mal à apprendre du Chérubin de Mozart que quand on n'a personne pour qui chanter (ou même avec qui parler), eh bien on chante aux brises. L'évidence était là, mieux, un engagement physique, et la vibration, dedans. Le chant, mais aussi la musique qui lui est implicite (et qui va, bonheur, se développer indépendamment de lui), c'est cela même qui parle du plus près, pour le plus intime de moi, le plus profond ; ça n'a pas tout de suite besoin (ni même envie) d'être nourri, comblé, renseigné par des expériences ; et ça ne donnera jamais matière à rien qui ressemble à de l'amour, moins encore (Dieu merci) à de la passion. Laissons ces grands mots où ils sont, ne mélangeons pas. C'est quelque chose d'autrement tranquille qui arrive, et paisible, essentiel ; en rien soumis aux sautes d'humeur ; jamais refuge ; demeure plutôt, à peu à peu construire et orner, où accueillir ceux qu'on aime, pour qu'eux aussi connaissent. La musique m'a été d'emblée cette certitude, cette foi. Une hospitalité.

Très peu de preuves venaient nourrir cette foi, et c'est tant mieux. Mieux vaut tout de suite ne connaître que ce qu'on va vouloir (et pouvoir) se redire à soi-même, dedans : et savoir par cœur. De la radio, par bribes, j'ai pu grappiller la *Chanson de Solveig*, des bouts de la *Pathétique* et de la *Pastorale* (Beethoven déjà : mais le chantable seulement ; l'immédiatement mémorable), de Chopin ceci et cela, mais qui faisait un air de ressemblance, et tout de *Fantasia*, vu et revu au cinéma, où j'ai appris à ne pas mépriser la musique dont l'accès nous est rendu facile, ou même flatteur (ici le

Technicolor, et Walt Disney en prétexte), du moment qu'on écoute de tous ses yeux et qu'on y revient et s'en empare. Il sera toujours temps de vérifier que Bach et Schubert (même dans ce qui est imagerie plus qu'images) vous font plus d'usage que la *Ronde des Heures* de Ponchielli, malgré ses autruches, ici célestes. L'important, c'est d'avoir eu accès, à l'heure où on était le plus avide, mais le plus démuni : et quel autre accès, pour qui n'a pas de piano à la maison et n'a pas même pu ânonner son solfège ? L'important c'est cela, semence pour rêver, pour désirer. J'étais loin de tout, et c'était la guerre. Elle finie et moi en France, pourrais-je enfin entrer mieux, connaître davantage ? Eh non ! Il y eut quatre ans d'internat à Louis-le-Grand, tout à rattraper (comme, forcément, quand on arrive d'ailleurs), les concours à passer : aucun loisir pour s'ouvrir les oreilles. Ce n'est d'ailleurs jamais sur le loisir, sur le temps libre qu'on les ouvre vraiment : mais sur le temps avare, le temps qu'on a peu et qu'on donne, avec toute son âme au bout. Tout au fond de la classe, d'un poste clandestin goupillé par mon frère, j'attrapais parfois l'émission « Les Grands Musiciens » : *L'Empereur* ou les *Brandebourgeois* par bribes, mangés de parasites. Je sentais que je touchais là à quelque chose de plus important que tout ce que j'apprenais ici (et ce n'était pas revanche : j'apprenais bien). Dès que je serais un peu plus libre, pas seulement de mes sorties et de mon temps, mais de mon attention, j'écouterais et écouterais et écouterais. Pas pour y trouver des paysages et moins encore des plaisirs ; ni comme un voyage de l'âme, un rapatriement initiatique dans du plus originel, du plus pur ; mais pour mieux percevoir et comprendre un *ordre*, qui ne se laisse approcher que là (et avec quelle douceur) ; de quoi faire que l'oreille, et par elle l'âme, aillent à ce qui est plus solide et mieux dit, s'orientent, s'accordent au repère (au diapason) le plus sûr. C'étaient mon avenir, mon devenir, mon acheminement même qui étaient en jeu, pauvre garçon de pas même vingt ans bientôt tout couvert de peaux d'âne qui en a fini avec de premières servitudes, mais n'a pas du tout idée où il va, où il peut et comment il doit aller. Mais quelque chose me disait que j'apprendrais à voir clair (ce qu'aucun livre jusqu'ici n'avait fait) du moment que j'entendrais juste ; que l'oreille ne doit surtout pas être quelque chose qu'on ouvre et qui laisse entrer et absorbe (même avec joie), mais quelqu'un qui refuse et trie et voit venir et retient et garde. Et que *cela* fait et fera de l'usage. Que *cela* est sérieux. Et que je n'avais pas encore commencé !

Ma chance a voulu qu'aucune sirène (ou mode) alors ne m'ait trop fort tenté, converti à la facilité de me laisser entraîner ; que je sois allé comme d'instinct à ce qui ne serait pas passade, moment de détente, divertissement, mais un peu débarcadère (on accède, enfin : on touche à un but ; ici on peut s'arrêter, y revenir, écouter mieux), mais embarcadère plus encore, passage obligé et point de départ vers absolument tout : le violon de Bach (même seul) et le piano de Beethoven (même et peut-être surtout, la *Hammerklavier*), et des lieder pour lesquels (études obligent : elles nous ont appris au moins cela) on prend son dictionnaire, on potasse l'allemand, ce qui suppose qu'on a

déterré dans des arrière-boutiques des partitions débrochées ; et Mozart sous quelque voix qu'il se donne. Signe peut-être d'une prédestination ou vocation, avant tout le monde à Paris j'ai eu à moi les trois microsillons de la *Messe en si* de Bach par Scherchen et, missionnaire, je l'ai portée partout pour la faire entendre. C'était de l'apostolat, quand en 1951-1952 personne sous aucune forme n'avait accès au monument. Le peu de musique que j'ai appris à lire dès que j'en ai eu le temps et de quoi le payer avec mes maigres moyens d'étudiant, ça a été les cinq voix monumentales du premier *Kyrie*. C'est commencer par l'Everest. C'est d'avance se refuser le goût, les plaisirs sûrement, de ce qui dans *La Montagne magique* va aux gens de la plaine. Sans rien prétendre d'ailleurs. On ne choisit pas. Bien au contraire : cela vient, vous prend, et il n'y a qu'à se rendre, obéir. En ce point mystérieux tout ce qui mérite le nom de vie intérieure s'ancre, trouve son centre, sa résonance profonde, sa nécessité. Rien de religieux là ; ni d'un culte, surtout : mais des enjeux, un ton et un esprit qui sont essentiellement sérieux, graves. Le centre de gravité, qu'on ne pourrait retrouver si on venait à le perdre, et qui n'a pas de rechange.

Je ne vais pas raconter ces années d'apprentissage et absorption (assimilation) qui furent bien quinze ou vingt, à l'écart du bruit de Paris – enseignant d'ailleurs, ce qui oblige à mieux savoir ce qu'on sait et à mieux aimer ce qu'on aime, condition qui devrait aller de soi pour le faire connaître et aimer. J'amassais un trésor, comme il faut constituer son trésor : comme cela, *pour rien* ; et certes je ne me doutais pas que ce trésor, j'étais à peu près seul à être en train de me le faire. Ceux qui savaient la musique l'avaient étudiée, apprise, avec les mots de leur Sorbonne, ils la lisaient et éventuellement la jouaient : mais en aucun cas ne l'avaient, comme le pur et innocent amateur que j'étais, abordée par l'oreille et sue par la mémoire, apprise par cœur ; avec les mots qui naissent d'eux-mêmes pour se dire (au moins à soi-même) ce que ça vient toucher dedans, et changer, et instruire. *Waldstein* de Beethoven ou le *Trio en mi bémol* de Schubert ou *Intermezzi* de Brahms, pour rester si vif en moi (et pourrais-je dire : sonore, avec son timbre, son sens), il fallait bien qu'à force ça ait trouvé un moyen de me parler ; et moi, d'entendre et déchiffrer ce qui m'était dit. Or la France en ces années 1970 s'apercevait qu'elle aimait la musique, ou du moins commençait à souffrir de savoir si peu d'elle : et consulter les savants n'aurait fait que rendre plus cuisante son ignorance. Quand j'eus à écrire de la musique, n'ayant aucun modèle à suivre, j'ai fait comme je sentais (et, en moi, entendais) : et j'y faisais passer (m'a-t-on dit) outre le son de ma propre voix et son débit, un peu de la musique aussi, Beethoven ou Schumann ou Debussy, dont il était question. Un amateur avait pris le temps d'entendre, et s'adressait à d'autres amateurs, pas du tout inquiets de devenir savants, mais d'un peu mieux entrer dans ce que ce soir, au concert ou au disque, ils allaient entendre. Un grand tiers de siècle plus tard, c'est le principe même, l'esprit même, selon lesquels se fait ce *Dictionnaire amoureux*.

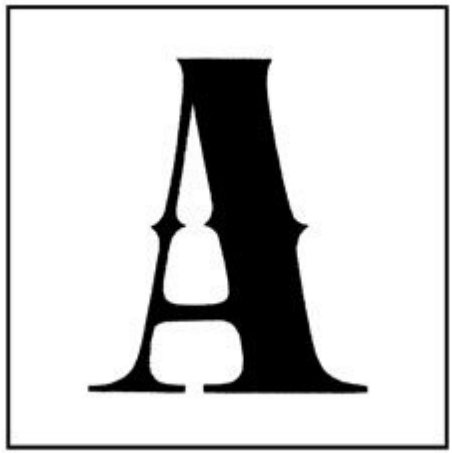
Il ne se peut pas que ne s'y reflète pas ce qui, dans une longue carrière d'écouteur, sans jamais vouloir le parti pris, a été préférence, choix et, par là même, exclusion. J'ai volontiers entendu autour de moi telle musique faite surtout pour qu'on vibre (et le montre aussitôt par du mouvement qu'on se donne) ; ou qu'on se distraie et divertisse. Elle ne requiert pas de moi que j'écoute mieux, ni que j'y revienne ; le fourmillement dans les jambes, le plaisir du moment suffit ; je n'ai rien contre ; mais je n'ai rien à en faire, que de l'accepter, telle quelle, dans l'instant où elle se donne. Une fois qu'on a compris qu'il y a mieux à faire de ses instants (et plus urgent, plus nécessaire) que de les donner au plaisir de l'instant, qu'il est au pouvoir de la musique (et sans doute elle seule) d'enseigner un autre emploi du temps, et la gravité de l'enjeu, on ne voudra plus qu'un quart d'heure de musique qui n'est qu'agréable, et ne fait que passer, prenne la place d'un autre, où nous vérifions peu à peu qu'au-delà d'une oreille nous avons aussi une âme. Et voilà le choix fait ; et l'exclusion de l'inutile ; et plus jamais on n'acceptera de la musique des impressions agréables, du délassement. Rassure-toi, lecteur ! Tu trouveras tout ce qu'il faut pour te plaire, et en tout premier degré, chez Bach et Mozart et Schubert et Mendelssohn ; et encore vingt autres : mais en même temps, rien qu'à suivre (et avec quelles joie et émotion) leur premier degré, un acheminement ; le goût d'y revenir ; celui d'une deuxième écoute, qui n'est pas preuve que cette musique gardait son secret, mais que toi-même t'y découvres une profondeur de résonance que tu ne te connaissais pas. Et que tel était l'enjeu.

On n'entendra pas mieux une musique parce qu'on connaît mieux celui qui l'a faite. Simplement : une caisse de résonance se constitue, où l'écoute s'enrichit et s'étoffe. D'où ici tous ces portraits de musiciens, pas du tout pour mieux analyser tel opus, mais les situer, eux, mieux les comprendre, avec notre humaine sympathie. Impossible de le faire pour tous : donc pour ceux-là de préférence, qu'on est sûr de savoir faire mieux aimer et comprendre en les expliquant un peu. C'est une grande et sainte règle de toute façon, en quelque art que ce soit, de surtout ne pas tout indifféremment aimer et admirer. Mais y former sa propre discrimination, et n'admirer que quand admirer nourrit, et élève.

Il est plus ardu (on pourra dire : illégitime) d'expliquer des noms communs, comme tonalité, ou timbre, ou même mélodie, quand ce qu'on a

soi-même de peaux d'âne ne qualifie pas expressément pour ce genre d'explication. Mais voilà. Les noms communs nous sont communs à tous, et les spécialistes nous les confisquent pour leur faire dire quelque chose qu'ils nous font opaque : et c'est le devoir de la culture générale de tâcher de les restituer aussi clairs et communs que possible à ceux qui pour la musique n'ont que leurs oreilles, et que les spécialistes excluent. On ne prendrait pas cette peine si un dictionnaire pas amoureux mais savant nous les définissait d'une façon pour nous acceptable. Hélas ! Du nom commun annexé tous renvoient à un autre, aussi opaque, tautologie masquée qui nous exclut un peu plus. Essayons donc, avec notre culture générale, de faire du pénétrable : quelque chose qui d'avance ne nous rabroue pas, et donne des pistes.

On trouvera dans ces pages quelques noms d'interprètes, mais peu, et pas forcément les plus aimés : ceux-là seulement dont le génie, mais le travail d'abord, nous a appris quelque chose d'essentiel. A ces médiateurs toute notre gratitude de vivants. De toute façon, sans eux, le génie créateur en musique resterait sans voix ; non incarné et ne nous touchant en rien : des signes sur le papier seulement, et qui en vente publique (fussent-ils du Beethoven) cotent moins qu'une Marilyn Monroe d'Andy Warhol chez le galeriste. A eux tous, qui nous ont fait enthousiaste le don d'entendre, à eux d'abord, qui sont de notre sang et de notre sensibilité, pour nous authentiquement des frères, et les *seuls* communicateurs, merci.



Albéniz, Isaac (1860-1909)

Soit à n'avoir que l'Espagne, sa *seule* Espagne en tête (quand bien même aurait-on vécu à Paris) ; et pour la dire, la dire toute, avoir son *seul* piano, mais *tout* le piano, à la fois en visionnaire (qui compose) et en virtuose (qui transcrit). Le projet d'Albéniz n'est pas si loin des réminiscences de Liszt, à ceci près que l'Espagne, c'est un peu plus complexe, et coloré, et individuel qu'*Aida*, ça sera plus à l'étroit sur le clavier. Ne vous étonnez pas avec cela qu'Albéniz, aux piécettes près, ait été l'homme d'une seule œuvre, en quatre cahiers et douze vues à vrai dire, *Iberia*, qui porte bien son nom. Descriptif ? Non, sauf certaine Fête-Dieu à Séville où il faut bien, touristes et voyeurs que nous sommes, que nous nous fassions un cinéma de prospectus. Mais évocations (à la lettre : c'est le titre de la première vue), suggestions, *équivalences* ; une humeur va se dire par un rythme, et tout un sentiment du pays (et quel pays ! sa géographie, mais son histoire aussi, sa religion, ses folies) par des estompes, du heurté, un coup de gouache soudain, dans le coloris, l'attaque, le mordant. Albéniz jouait en inventeur d'une *transmission de pensée*, qui d'une évocation de pays (et pas seulement paysage), d'une idée du pays, fait narration sonore. Avec Alicia de Larrocha si possible, suivez le guide. Aucune œuvre de piano, qu'on sache, n'ouvre si palpable panorama.

Albert, Eugen d' (1864-1932)

Né écossais, comme son nom ne l'indique pas. L'origine serait plutôt française : un papa maître de danse et gribouilleur de ballades, qui comptait Napoléon dans ses prénoms. Ce n'est annoncer rien d'anglophile, d'ailleurs Eugène émigré se germanisera en Eugen. Il avait donné son propre concerto pour piano, dirigé par Richter, à dix-sept ans ; Liszt put voir en lui un génie de l'instrument, Tausig ressuscité ; il en avait appris assez, à Londres même : la composition, la théorie, tout, avec notamment Sullivan, qui sera le très officiel Offenbach anglais. L'Europe, le monde, la composition l'appelaient. Très grand et même immense pianiste il resta : doigts foudroyants, sens sculptural du son, et de la forme ; le peu de disques qui nous restent de lui n'en peuvent donner aucune vraie idée ; ni du couple torride qu'il forma un temps avec Teresa Carreño, pianiste encore plus phénoménale (elle comme lui épousaient volontiers : il ira à six, elle à quatre seulement). Même se dispersant, d'abord chef d'orchestre à Weimar, il restait musicien d'assez haut rang pour être mis à la tête de la Hochschule de Berlin, le sommet. La guerre déclarée, lui-même déclara sa très violente haine de l'Angleterre, qui le fit boycotter jusqu'en Amérique. Il n'était plus qu'un compositeur allemand *local*, d'opéras seulement, dans une veine vériste (à l'allemande) et sentimentale qui aurait fait sourciller Liszt ! Le seul *Tiefland* (*Les Basses Terres*, 1903), tragédie rurale à caractères forts et à dramatisme serré, fera fortune, tout un demi-siècle pilier de répertoire, mais à peine exportable. *Die toten Augen*, absurdité vaguement christique, a moins duré : mais le lied de Myrtocle aveugle a été grâce au disque vocal best-seller des années 1910 et même 1920, un tube à la Puccini (et cela, sans ténor !). Mais pas un pianiste, qu'on sache, pas même Arrau dont il avait ébloui l'enfance, n'a songé à reprendre un de ses deux concertos, sa sonate, ses *Klavierstücke* : ils semblent (en un tel siècle !!) commencer à Brahms et s'arrêter à lui. Un nom immense. Mais des dons largement dévoyés.

Arpège, *arpeggiando*

Sur la partition un grand accord gravé voudrait pouvoir couvrir tout le clavier ; juste à sa gauche, une ligne dentelée commande aux doigts de jouer détaché, et légèrement, les notes montrées dans leur superposition verticale. L'accord ainsi s'effleure, s'égrène, s'envole. Le piano va se faire harpe.

(Quand la main du pianiste est trop petite pour couvrir le plein ambitus de l'accord, elle en détache ou anticipe la note la plus basse. Ainsi d'un coup de talon pour s'aider à remonter, le plongeur donne impulsion au reste du corps. Recours de fortune, mais qui produit un effet expressif ou, pour mieux dire, dramaturgique : tant l'appui sur une note, *appoggiature*, relance le son

avec un allant neuf. Appui et envol, esquisse d'arpège : mais pas encore arpège.) La harpe, de par sa nature, arpège. Aucun des sons des quarante-sept cordes parallèles de l'Erard n'est à lui seul intéressant ; elle voudrait le tenir, du reste, qu'elle n'y parviendrait pas (et pas davantage le clavecin, de structure et d'abord de forme si différentes) : alors qu'il y a quelque chose de naturellement magique dans l'envol ailé de sons successifs dont chacun naît dans la pleine résonance du précédent. Nuage vibrant et mordoré ; voilages qui s'enflent dans cet essor de sons, parfums aussi, valse mélancolique et langoureux vertige : telle est l'imagerie de l'arpège, invitation à ce voyage qu'est le vent. En forêt, dans une nature plus grandiose, quand il pince des doigts les cordes feuillues tendues sur un vieux mur, la nostalgie romantique entend la harpe éolienne : le dieu des vents a eu envie de musique, il joue. Et n'est-ce pas par arpèges aussi que la Sphinge répondait à Œdipe ? Sur une sorte de luth ses griffes deviennent voix. On doit voir cela dans un Gustave Moreau.

Hugo Wolf méditant ses Mörike s'égarait longuement en forêt. Là, il a entendu. La mélancolie est suprême, mais avec plénitude de sens, dans les arpèges de *An eine Aeolsharfe*. Sans doute est-ce la voix de cette enfant qui meurt comme une rose s'effeuille : elle peut articuler des sons, mais pas former des mots ; et quelle éloquence pourtant. Une certitude au contraire, mais sans mots, parle dans ces arpèges secs, ressac qui vient battre les falaises d'Orplid, l'île enchantée de *Gesang Weylas* : présence des dieux vigilants, et eux, pour être les dieux, n'ont pas besoin de mots.

La voix elle-même n'arpège pas (encore qu'assez justement, quand on travaille à en égaliser les sons, on parle de clavier vocal, et des sons comme de perles sur un collier). Elle a d'autres façons de monter sa vocalise. Jaloux comme toute sa génération des prouesses de Paganini, Rossini a tendu le double arc de son grand arpège, la voix le grimpe puis le dégringole, tenant chaque son, puis recommence de demi-ton en demi-ton. L'endurance des chanteurs est-elle assez mise à l'épreuve ? Assez sadiquement, l'inflexible Lilli Lehmann en imposait l'exécution aux candidats élèves. Ne continuaient que les vraiment résolus. Mais Mozart ! Lui ne serait pas Mozart s'il n'avait pas trouvé à mettre l'arpège dans la voix en signe de son unique vertu d'aspiration : un allègement de plus, un soulèvement d'âme. A la fin de *Bei Männern*, envolée jusqu'au *si* bémol mais se répétant comme si elle se reprenait, Pamina redescendant s'ajoute, double-croche, ce *mi* bémol puis, noire, ce *do* grave. L'arpège moelleusement la rapatrie au sol où Papageno pleure, lui qui n'est pas capable, par simple aspiration, de s'élever au même idéal. Sollicitude de ce qui s'étire, et se prolonge, et rejoint.

Mais l'arpège le plus beau du monde, cherchez-le chez Schubert. Oh, pas décoratif, comme il y en aura tant et tant chez Chopin et chez Liszt (et chez celui-ci assortis d'encore un fourmillement, une éclaboussade de petites notes qui sont comme du son qui se dissipe en eau). Les doigts de Schubert n'auraient pas su tirer du clavier son beau jeu, le faire briller, ni lui ni ses

propres doigts, il n'était pas, comme ces deux autres-là, pianiste. Jamais ce qu'il y invente (et que son toucher, nous dit-on, transfigurait) n'est décoratif ni même accidentel, accessoire : mais organique, en quelque sorte fonctionnel, nécessaire. Ainsi l'inattendu et même incongru arpège qui revient deux fois dans le *molto moderato* de la sonate D 960 : après tant de marche au sol, qui ressasse, qui va, cet envol tout d'un coup (et il ne fait qu'effuser, volatiliser le plein accord solaire, lumineux, qu'on vient d'entendre), mais autrement jubilant, et toutes ses notes spécifiées, *si* bémol, *ré*, *fa* trois fois de suite, jusque là-haut. Sans s'attarder, sans point d'orgue, voici qu'il relance, fait repartir, avec le même inlassable allant, le pas modéré et tout simple du début ; jusqu'à cet arpège encore, le même, derechef, mais monté de plus bas, *mi* bémol, *sol*, *si* bémol, trois fois encore. Et ça repart. Ce flash, cette échappée vers le ciel regardé (peut-être est-ce dans l'eau courante qu'il se mire ?), n'empêche pas que la musique qui est en nous se continue au sol, notre sol d'humains, mais tout illuminée au-dedans, spiritualisée, de cette aspiration qui s'arpège.

Arrau, Claudio (1903-1991)

Arrau a réuni en lui paradoxes et contradictions, les surmontant dans une vibrante harmonie tragique devenue sérénité : cas exemplaire et peut-être unique chez un interprète de *Fall nach Oben*, cette chute vers le haut dont Busoni (qui fut beaucoup son inspirateur) avait trouvé chez Goethe le principe faustien. Les faiblesses, les zones d'ombre, la misère profonde de la condition humaine comprises, assumées, sublimées aboutissent à cette qualité de musique et d'abord de *sonorité*, austère, sombre et brûlante telle que, une fois qu'on l'a reconnue, presque toute autre lumière qui n'est que lumière pourra sembler pâle. Sonorité, c'est le mot clé. Là s'exprime, s'incarne l'âme vibrante individuelle de l'interprète, qui n'est pas créateur, mais doit vibrer à hauteur et unisson du créateur qu'il sert. C'est le visage du pianiste, avec dessus ce qu'y creusent et altèrent la passion, la douleur de vibrer à cette hauteur-là. Seule la sonorité fait preuve. Nous ne devrions que cela à Arrau, déjà il serait ce prophète très singulier, hautainement à part parmi les pianistes du XX^e^ siècle ; un prophète sans transe et qui ne prêchait pas mais annonçait ; et prouvait.

Les contradictions réunies en Arrau sont d'abord ses extrêmes, qui furent plusieurs. Il était extrême, en termes humains, qu'au début du XX^e^ siècle un garçonnet venu du Chili, c'est-à-dire du bout du monde, non seulement ne meure pas de se trouver transplanté à huit ans (s'étant déjà fait reconnaître prodige en son pays) à Berlin, Mecque mondiale de la musique classique, dans une culture étrangère, hautainement hostile, mais y prospère, en aspirant avec une avidité docile tous les sucs nourriciers, grâce il est vrai au mentor

idéal, Martin Krause, inflexible dernier élève et témoin de Liszt, qui fut second père à l'orphelin que ne quittait pas un instant un assez terrifiant matriarcat toujours en noir, qui jamais ne pactisa, ne parla allemand. Il ne sera pas moins extrême que, sa transplantation réussie, l'adolescent ait dû perdre d'un coup, à quinze ans seulement, et ce second père et, du fait de l'effondrement du Reich, le début de carrière amorcé, les quelques appuis acquis. Arrau surmonta. Le prix Liszt, pas attribué depuis des années (il ne va qu'à un virtuose transcendant, mais musicien davantage encore), le couronnait deux années de suite. Il réussissait dans la contrariété. Il sut discerner dans cette apparence de victoire le péril, pour l'artiste le plus subtilement mortel : la hantise de déplaire. Son remède fut : apprendre à ne pas vouloir plaire, mais viser plus haut, chercher plus loin (*nach Oben !*). Remise en cause salvatrice, déchirante évidemment. Arrau fut le premier interprète, qu'on sache, à s'être soumis volontairement et tout jeune, en plein épanouissement à la psychanalyse nouveau-née. Il y cherchait, et a su y trouver une clarté sur lui-même, un principe de force. L'époque était la République de Weimar, ce fascinant et périlleux entre-deux-guerres de Berlin. Arrau était des premières de *Caligari*, de *Wozzeck*, des ballets de Martha Graham. Dans le même temps, il maîtrisait la technique de piano la plus sévère et efficiente (relaxante pourtant, souple dans sa vigueur) qui fût, et le répertoire le plus complet, ouvert à la modernité (Busoni, Stravinsky, Webern), et aussi bien succédant à Schnabel dans des marathons pianistiques, quasi intégrales, de Beethoven, Schubert, Brahms, Mozart et même Bach. Catholicité supérieure, et du jeu, et de la culture. Il ne quittera Berlin qu'au début des années 1940, obligé alors de refaire aux Etats-Unis une tout autre carrière, ses goûts musicaux austères, son répertoire châtié y étant trop dissuasifs pour un public fou d'Horowitz et de Rachmaninov, et qui applaudit entre les mouvements d'une sonate. Encore une fois il se mettait en cause, et s'imposait. L'extrême des extrêmes, l'incroyable est que, ayant de l'enfant prodige accompli les prouesses puis surmonté les périls, dans une continuité goethéenne exemplaire, Arrau soit peu à peu devenu l'incarnation même de la longévité connaissante et ardente, « chemin de braises, non de cendres », selon le mot de Saint-John Perse – le Sage en toute musique, ayant d'ailleurs conservé du Titan l'endurance, et les moyens quand il faut fulminants.

Arrau a eu évidemment la chance d'être à l'heure pour le disque. Schnabel, qui le premier chez les pianistes eut vocation de témoin et de preuve, ne l'a pas eue : c'est très précairement, et en 78 tours, qu'il a enregistré son Beethoven historique, et de Schubert presque rien. Arrau a gravé quelques disques, avant la guerre ; puis, débarquant aux Etats-Unis, les *Variations Goldberg* et un peu de Mozart, comme pour mieux se démarquer. Mais dès le tournant de 1950, le microsillon s'affirmant, il ne s'arrêtera plus, avec Walter Legge d'abord (d'où du Chopin et des concertos de Brahms d'emblée inoubliables) puis pour Philips, dont les ingénieurs eurent le génie d'arriver à capter sa sonorité, d'une plénitude et d'une profondeur désormais

inouïes. Notre connaissance de Beethoven fut la première à en profiter. Lors d'une souscription de fin d'année, tout acheteur de l'album des concertos, où Haitink et le Concertgebouw accompagnaient Arrau, emportait en prime l'album des trente-deux sonates ! Arrau multiplia ses prospections : Schumann, Brahms, Liszt, dont Krause lui avait enseigné dans la plus directe des transmissions possibles toute la rhétorique, si précise, y compris celle du trille, à la fonction magiquement expressive. Chez Beethoven il les sentait venir, dans leur mystérieuse imminence, et les appelait du nom merveilleux d'oiseaux de l'âme. La perfection de l'exécution pianistique étant supposée acquise, il ne s'occupait plus que de l'expression et de la profondeur, entièrement immergé, transporté aussi, le visage marqué de douleur mis à la hauteur de ce qu'il devait affronter face à face, et sans baisser les yeux : Beethoven ou Chopin ou Liszt ou Debussy, en lieu et place de qui il était là, parlant, et prouvant. De Chopin dans les *Préludes* d'abord, les *Nocturnes* ensuite, il fit apparaître tout l'envers et le soubassement, sombre et tourmenté souvent, sérieux toujours, changeant à jamais la trop facile et vaporeuse image qu'on avait paresseusement laissée s'établir. Le disque permettait d'écouter à fond et encore, seul à seul, d'ausculter en quelque sorte le Grand Sourd : Arrau fut le grand médiateur de cette familiarité prudente. Il avait quatre-vingt-huit ans et comptait bien atteindre les cent, comme ses mère et grand-mère avant lui. Pour fêter ses quatre-vingts ans il s'était programmé les deux concertos de Brahms un même soir, mais dut se contenter du premier, plus *L'Empereur* de Beethoven. Endurance et enthousiasme ! Il avait encore à faire. Il voulait reprendre tout son Ravel, laissé depuis si longtemps ; comprendre enfin Schubert – selon lui le dernier mot en interprétation : il disait n'avoir pas encore compris comment finissait la sonate en *ré*. Il ne se pressait pas, sûr qu'il avait le temps. La plus innocente intervention a suffi à le tuer.

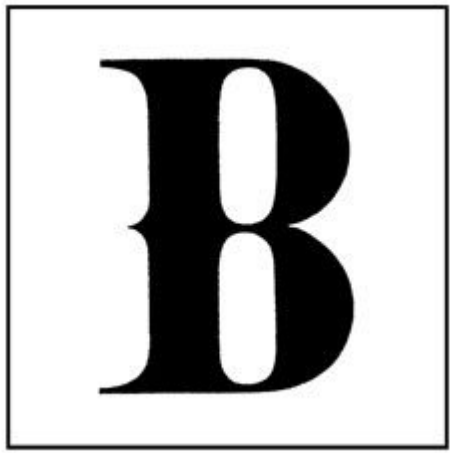
Authenticité

Une est littérale et technique. Elle consiste à exécuter la musique avec les moyens que le compositeur connaissait et a prévus, boyaux, archets courbes, altos mâles. Une autre, suivant Valéry et sa « considération du lecteur le plus probable », c'est l'auditeur, tel que le compositeur le connaissait et l'a prévu, qu'elle vise, avec la sensibilité, la culture et surtout l'acquis de mémoire qui ont pu être les siens, sans anachronisme non plus. Sans anachronisme surtout. A laquelle des deux prétendons-nous ?

Il est facile de retrouver l'effectif choral de Bach à la création de sa *Saint Matthieu* et les instruments dont il disposait (en nuançant cela d'un prudent « *faute de mieux* » : à Leipzig, Bach faisait avec ce qu'il avait). Mais alors il faut retrouver une assistance qui sache par cœur les mots de l'évangéliste, et

qui y croie ; qu'à la fois le rituel et sa propre émotion lui inspirent ces pauses méditatives où cantiques et chorals familiers lui remontent aux lèvres ; une assistance qui sait et se souvient, unanime. Sans elle, la foi en un esprit que la lettre suffirait à produire ne fait que remettre le service sacré qu'est la musique en général (et cette Passion en particulier) aux mains des princes des prêtres, docteurs et pharisiens.

Et n'est-il pas vrai de toute façon qu'en pareil contexte la présence d'un chef d'orchestre suffit à disqualifier la première authenticité (mais pas forcément la seconde) ?



Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Une mise en garde d'abord. Fréquenter Bach n'est pas indifférent, pas l'acte d'un indifférent. Aucun musicien, peut-être aucun créateur au même degré que Bach n'est *compromettant*. Bach croit, il convainc, il entraîne. Si vous avez peur d'aller où va ce fleuve, Nil nourricier qui est aussi un torrent, restez raisonnablement sur la berge, n'écoutez que pour la forme, elle est bien assez belle, elle peut suffire. Car Bach à chaque instant témoigne, fait preuve : et en premier degré (assez beau, et qui comble) pour l'esprit adulte de l'Occident, pour l'optimisme du siècle des Lumières, pour ce *meilleur des mondes*, cœur de la pensée de Leibniz. Cette Création infinie, où l'ordre et la bonté, le nécessaire et le beau procèdent l'un de l'autre, la musique de Bach l'exprime et la réaccomplit, mais à notre taille, finie (mais contenant l'infini), de plain-pied, à portée de nos sens, que nous croyions infirmes. Nos oreilles s'ouvrent, et bien plus que cela : car avec le son, le *sens* aussi nous est donné et nous voici pleins (Pascal dit : capables) de Dieu. La musique de Bach est cette bonne nouvelle. Il n'a pas volé le nom que lui a trouvé notre gratitude, le Cinquième Evangéliste.

Pas un autre musicien n'appelle ainsi, ni d'ailleurs ne supporterait, la référence aux deux grands philosophes du calcul. Mais, pas plus que Pascal et Leibniz ne sont des penseurs religieux (et sacrés moins encore), Bach n'est un musicien religieux (ou sacré). Que les trompettes du *Gloria* de la *Messe en si*, que les deux cents cantates d'église conservées ne nous trompent pas. Bach n'est pas un théologien qui nous démontre Dieu. Il nous le communique en artisan, et selon l'artisanat qui est le sien : incarné dans le monde des sons. S'il avait été boulanger, de Dieu il aurait fait ce bon pain-ci. Dieu est *logos*, ce qui veut dire à la fois l'ordre, et la parole, Dieu à l'œuvre : et ce *logos* est agissant dans la moindre de ces *Inventions* que Bach a écrites pour son fils de huit ans. Car quand les doigts apprennent à aller correctement, l'esprit apprend à suivre, il apprend le chemin : et le ciel est au bout. Sa musique est une pédagogie de la docilité – cette première sainteté, par quoi l'adulte redevient enfant. Lui principalement gothique, parfois nûment roman, en cela il est pur baroque, que sa rigueur s'exprime en fantaisie, en foisonnement son économie. D'abord le Prélude, puis la Fugue. En improvisant on apprend à construire. Dansez, mais dansez *bien*, Dieu fera le reste. Sa musique est cette

pédagogie et notre ouïe, depuis, obéissance ; enthousiaste docilité à entendre. D'où la mise en garde. On peut écouter Bach sans savoir ce qu'il sait (et même sans rien savoir du tout : il montrera). Mais on ne l'*entendra* pas sans croire ce qu'il croit. Ce serait rester sourd à sa pleine résonance ; inerte dans l'immense inspiration, l'immense aspiration qu'il est.

La musique de Bach ne prouve pas l'existence de Dieu, n'attendez pas qu'on dise pareille sottise. Mais de partout elle l'implique. Elle (et elle seule) expressément se constitue en un univers où tout se répond, ce qui de toute façon la met plus haut et la fait plus pleine qu'aucune autre, et plus nécessaire. Pourtant, même dans ce *Gloria* qu'électrisent les trompettes en *ré*, que martèlent les altos du chœur, elle reste au sol, sans plus rien de ses virtualités jubilatoires, osons dire voluptueuses, si l'on n'y entend pas en même temps, n'y sous-entend pas cette gloire de Dieu que, selon le psalmiste, *cœli enarrant* ; cette gloire qui, selon Leibniz (et toute la chrétienté transportée), est cause seule que Dieu crée, que nous sommes, et qu'il y a quelque chose plutôt que rien. Non, la musique de Bach ne prouve pas l'existence de Dieu mais elle résume et exprime, synthèse et simplification foudroyantes, la Création.

Celle-ci ne serait pas le meilleur des mondes si n'y était parfait ou grand que ce qui *se montre* parfait ou grand. Bach inséparablement artisan et pédagogue est tout aussi infini dans son tout premier degré. Lui-même prend le temps d'apprendre, ensuite il montre à faire, magistral dans l'humilité comme dans l'efficience. Praticien d'abord, il sait tout de tous les instruments. Avant de composer pour eux, il en joue, de première force au violon, bon chanteur avant sa mue. Mais à l'orgue il est champion, virtuose du pédalier, innovant d'utiliser le pouce, capable de démonter l'instrument et de le remonter. Avant d'écrire de la musique il a copié tout ce qu'il a pu, Couperin compris, analysant, assimilant à mesure. Le maître mot de ce créateur qu'on croit théoricien est l'*Übung*, la pratique. Sa chance fut qu'à Cöthen il ait dû produire d'abord tant de musique *profane*, au service d'un prince fou d'instruments. Pour chacun d'eux il a écrit des œuvres qui en épuisent les possibilités, le faisant avancer, lui, dans son invention et d'abord son *métier* de créateur. Les six concertos dits *Brandebourgeois* mettent une fantaisie intarissable à les associer. Dans six suites pour le violoncelle et six (trois dites sonates et trois partitas) pour le violon seuls, les virtualités techniques poussées à leur limite créent (ce pourrait être du Leibniz) cette dimension nouvelle : l'expression et, par elle, l'émotion. Linéaire comme il est, le violon ne semblait capable que de mélodie : il le montre capable de fugue, et d'harmonie aussi avec ses accords arpégés. La chaconne de la *Partita en ré mineur*, un grand quart d'heure en continuité, fait symboliser les contradictoires, l'effusion la plus lyrique et l'architecture la plus hautaine.

Le *Clavierübung* a vocation à aller autrement loin, toute cette étendue de touches disjointes ouvrant naturellement à l'harmonie et au contrepoint. Après des *Inventions* pour les petits doigts de Wilhelm Friedemann, le fils aîné et

préféré, Bach à Cöthen a inscrit sur le clavier toute la rhétorique de la danse, courante, allemande, sarabande, gigue, etc., dans ses séries de *Partitas* (six), *Suites anglaises* (six) et *françaises* (six également). Cet *Übung* débouche sur *Le Clavier bien tempéré*, essai visionnaire pour traiter le clavier comme lui aussi (en encore plus petit) un univers qui a sa fantaisie et sa diversité, mais d'abord ses lois, son ordre, sa totalité. Par préludes et fugues alternés, exercices d'improvisation puis exercices de construction, la table totale des tonalités se parcourt, les majeures puis les mineures, dans l'ordre, telle qu'a permis de l'établir la théorie en 1691 par Werckmeister, organiste, du *tempérament égal*. Un premier livre en 1723 sera suivi d'un second en 1744. Ce manuel de la modulation a libéré à l'harmonie des espaces infinis, ouverts, et en ordre. Mais aussi, pain quotidien des musiciens assez pianistes, il les fait tous un peu fils de Bach, par cet esprit qui vient des doigts.

Ainsi les doigts ne peuvent s'exercer à Bach sans que l'esprit suive et y apprenne l'ordre. Toute pédagogie a ses niveaux, et ceux-ci ne s'abordent pas indifféremment, mais dans l'ordre aussi. La caractéristique universelle, clé mathématique du meilleur des mondes, fait que l'univers, entier et glorieux, se contient et se lirait dans une quelconque goutte d'eau ; et l'infini de la musique dans la plus humble *Invention*. Voilà déjà l'attention fixée (arrivée), le regard orienté (converti). Leur reste à viser plus haut, à embrasser plus plein. La musique est métaphore vivante et valide de l'Univers, mais l'Univers, celui de Bach comme celui de Leibniz, est glorieux. La richesse, la surabondance (quand elle est ordre), la jubilation y sont preuve. *Rühmen, das ist's*. Célébrer, c'est cela, dira le Rilke des *Elégies*. Bach est à son plus plein, à son plus Bach, quand il célèbre.

Cet abondant père de famille (de deux épouses il aura vingt enfants) comptait. Dès ses premiers emplois, Bach a su au chiffre près combien de farine lui était dû, de bois, d'huile, de riz ; assez fier d'être à dix-huit ans titulaire d'orgue à 50 florins, plus qu'aucun Bach n'a jamais eu. Il sera à l'aise, avec à demeure assez de claviers pour que tous ses fils s'y joignent en

un quodlibet. Mais riche il ne sera pas, sans prébende jamais, son unique gratification de compositeur devant être le gobelet de pièces d'or du comte Keyserling pour les *Variations Goldberg*. Son seul regret était qu'il n'avait pas étudié, et il voulait que ses fils, eux, le puissent. C'est pourquoi il accepta pour trente ans de vie et de travail l'ingrate Leipzig qui, l'accueillant, se réjouissait qu'un tel *médiocre* leur fasse l'affaire. Pour moins de traitement les servitudes étaient insensées : au titre de cantor il avait à fournir la cantate hebdomadaire, la répéter, la diriger ; plus la direction des études et, comme tel, il logeait à la Thomasschule, sa table de travail séparée par une simple cloison du dortoir où les gamins chahutaient ; il veillait à leur réfectoire comme à leur latin, et perdait à faire le pion un temps absurde. Lui, sans titres, autodidacte, ses employeurs bourgeois l'humiliaient. Mais ses fils furent docteurs. Et lui au fond ne se savait qu'un maître et travaillait pour lui, *Soli Deo Gloria*. Il y passait ses jours et ses nuits, sur les portées qu'il traçait lui-même de sa plume à cinq becs, comptant sa chandelle et son encre. Il est beau que ce croyant, que ce voyant dût finir aveugle.

Toute sa vie il a fait avec ce qu'il avait, servant son maître au mieux : comme tout musicien d'alors, comme Haydn et Mozart ensuite, Bach était un employé, un domestique. Si son premier patron au lieu d'être luthérien ombrageux avait eu un théâtre, il lui aurait écrit des opéras. En vain il suppliait les bourgeois de Leipzig de le laisser recruter mieux pour ses cantates, à l'université par exemple. Il n'a eu droit qu'aux gamins de sa Schule, dont il notait avec désespoir le niveau, trop souvent lamentable. Il y a quelque sophisme à s'imaginer qu'on retrouve dans ce qui fut *la première fois* une vérité historique de Bach, le Bach authentique, quand cette première fois a été faite d'expédients, faute de mieux, subie. Le pragmatisme de Bach lui a fait chercher plus d'une fois au cabaret l'air de ses chorals, sûr qu'ainsi ses paroissiens l'auraient en tête, autant que les paroles, elles, tenues pour acquises. Sa femme, ses filles chantaient à la maison, pour son plaisir et sa joie. Au temple elles n'avaient pas le droit. D'où, faute de mieux, pour dire les élans de l'âme exultante, les remords passionnés de la pécheresse, de petits mâles n'ayant pas mué. Disons-le tout net, vouloir Bach tel qu'il fut la première fois devrait impliquer que d'abord on se remette mentalement dans sa vision, son esprit, qu'on assume le plein sens des paroles, dans les chorals comme dans les airs. Paroles de ferveur, paroles de piété, déclarations d'amour plus d'une fois, quand l'âme extasiée entrelace sa voix aux plus beaux instruments *obbligati*, violon ou hautbois d'amour. Leur laissera-t-on, à eux, la plénitude et la splendeur de la déclaration, dans le temps même où un frêle gosier, de frêles poumons, utilisés pour leur authenticité, trébuchent dans le *legato*, s'asphyxient dans les vocalises ? Au meilleur des mondes, une seule authenticité : celle de l'expression, qui porte dehors, profère, projette le plus pleinement possible ce qu'elle a à dire.

De récents (et très réels) admirateurs peuvent ne pas croire. Mais Bach croyait, en Dieu, et au sens des mots. La première authenticité est que

l'interprète fasse croire, en tout cas, à ceux-ci. Mais comment faire croire à ce que dit le vieillard Siméon dans la cantate 82, *Ich habe genug*, comment d'abord en assumer les paroles, la *world weariness*, le *nunc dimittis*, quand on est pinson et pétulant ? La 51 à l'inverse ne fait que *jauchzen*, jubiler en Dieu, infatigablement, par la voix d'une seule soprano à qui la trompette donne l'exemple de la joie dans le timbre, de l'enthousiasme dans la soufflerie. Et on irait chercher pour jubiler justement telle pâlichonne, qui semble peiner à pousser son cerceau ? Remarquons que, par contagion (maigreur des cordes, autre maigreur de l'effectif), ténors et basses nés et nourris dans la vague baroque se sont eux-mêmes, ceux-là blanchis, ceux-ci évidés. La *Saint Jean*, cruellement exigeante, en est un révélateur impitoyable. Pour *Ich folge dir*, pour *Es ist vollbracht* en vain chercherait-on garçon, mais même soprano et alto femelle d'aujourd'hui ayant la tenue, le poids de sens qu'y mettaient avec le chœur Sainte Hedwige Elisabeth Grümmer et Christa Ludwig ; ou dans *Ach, mein Sinn*, si plein d'effroi éperdu, ténor ayant l'intensité brisée (mais vocalement tenue) de Haefliger ; dans *Mein teurer Heiland*, basse avec la tendresse mâle, le *legato* abyssal d'un Walter Berry d'à peine vingt ans. Même quand ils croient aux mots, ils ne savent plus où puiser la conviction passionnée qui permet de les communiquer vivants : et Madeleine qui se hâte au tombeau, Pierre dans son remords, Siméon dans sa délivrance, Marie dans son *Magnificat* absurdement en disent, en chantent moins que les *obbligati* performants qui s'entrelacent à leur voix.

Encore les *Cantates* ne sont-elles que l'exercice du culte, son *ordinaire*. D'autre hauteur sont les *Passions*. Elles célèbrent le jour entre tous dramatique, le vendredi saint, avec un protagoniste montré vivant, souffrant, dans sa marche vers la Croix. Les airs, les chorals sont la part (*compassion* en tout sens possible) qu'y prend la foule des fidèles, la même en vérité, désormais convertie, qui a supplicié Jésus. Mais le récit en est, de bout en bout, proclamé par un seul, ténor, témoin certes, mais le moins impartial des témoins, dont la voix, par son émotion, ses affects, ses effets aussi (et il y en a, incroyablement expressifs, mais d'abord virtuosement vocaux) a charge de rapatrier ces fidèles, par sympathie, sur les lieux et dans la douleur de l'événement. Il n'y faut pas moins qu'un splendide ténor d'opéra, sachant se faire écouter, faire justice aux escarpements et à l'endurance du rôle et à l'imagination dramatique qu'il demande – avec cette restriction qu'il ne montre de ses moyens que ce qui lui permet de s'identifier au texte, de l'incarner à plein, et rien de ses propres vanités. Les cinq ou six prodigieux qui se sont trouvés étaient sans exception immenses ténors d'opéra, et ne le montrant pas. Pour cet évangéliste plus encore que pour les airs des *Passions*, où puiser l'ascendant immense, l'émotion exprimée et ressentie, quand le souffle fluctue, que dans le timbre rien ne vibre, ne fait vibrer ?

Absolue cathédrale comme l'est la *Saint Matthieu*, la *Messe en si* se tient, au bout de l'œuvre de Bach, comme dans une autre dimension. Une messe, chez ce luthérien ? Absolument, en latin et dont le *Credo*, presque

entièrement rédigé très tard, professe sans ambages l'obédience romaine et la foi catholique. Signe que Bach s'était converti ? Nullement. Signe seulement que, lorsque la basse arrive aux trois mots *unam*, *sanctam*, *catholicam*, sur le dernier Bach laisse s'effuser, prodigieuses de souffle et d'inspiration, mais aussi de visible liesse, des vocalises comme nulle part ailleurs. Il avait pu en toute simplicité dédier au roi de Saxe, son très catholique suzerain, les textes moins compromettants d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*. Le *Credo*, le mot le dit assez, professe une foi. L'étonnant n'est pas que cette *Hohe Messe*, cloutée de trompettes rutilantes, sonne si lumineusement baroque. C'est que Bach en fin de vie lui donne sa monumentale et joyeuse unité en rapiéçant, en puisant dans ses trente ans de production, se parodiant au sens propre et, mieux que restant le même Bach, y prouvant son unité, sa continuité aussi, dans sa diversité même – à l'exemple du meilleur des mondes toujours. Chœurs, et de quelle déferlante majesté, comme l'immense *Kyrie* inaugural, y alternent avec airs ou duos, et ceux-ci, de quelle imaginative fantaisie. C'est l'essence même de la prière qui semble s'élever du sol, comme ne feraient pas des alouettes, dans la montée d'un *Et in terra pax* éperdu et calme, dans la plus pure, la mieux tenue des vocalisations chorales, où la division des timbres et le contrepoint font preuve pour l'unanimité. Avec le violon (pas de pauvre flûte, surtout) qui le guide, le *Benedictus* du ténor est plus chemin de ciel que rien qui se chante chez Bach. En ce patchwork, où les chœurs à parfois presque mi-voix du cœur du *Credo* sont de la dernière plume de Bach, c'est le développement d'un grand et puissant vivant et concepteur qui se résume, un créateur qui splendidement, n'étant jamais que lui-même dans son service et sa droiture, dans sa hauteur de vues et sa fidélité, devient l'Univers et l'exprime.

L'ayant montré dans le foisonnement luxuriant et baroque de la messe, Bach le contresigne dans l'œuvre qui ostensiblement en est le contraire, œuvre pas pour la totalité des instruments et des timbres, mais expressément pour aucun ; ni pour la diversité des formes, mais pour une seule ; abstraite et théorique, et en un sens, vide autant que la messe est palpable, incarnée, imagée et débordante. Œuvre donc pour lire, et pour penser : peut-être exactement pour *entendre* en soi-même la pensée qui s'organise, *was heisst denken*, ce que peut être penser. C'est *L'Art de la fugue*. On l'a assez compris, la fugue est art suprême. Même pour Bach, toute une vie de préludes, qui improvisent, est à peine assez pour acheminer le grand œuvre : l'esprit constructeur et architecte, qui crée. La *Messe en si* et ses trompettes *enarrant* la gloire du Dieu par le calcul de qui le monde se fait, *fit mundus*. C'est l'autre côté de la formule de Leibniz que *L'Art de la fugue* expose, le montrant *dum calculat*, à l'œuvre dans son seul calcul, la caractéristique universelle, la combinatoire d'où le monde se déduit. Donc le meilleur des mondes est musique. CQFD.

Ce tout dernier ouvrage avant le bout duquel s'est arrêtée la main de Bach, qui allait ne plus y voir, n'est pas autre chose qu'un gigantesque choix

de contrepoints où la pensée, à l'infini, tisse et entretisse. Que s'y mêlent et démêlent et remêlent cent fils plutôt que seulement deux est presque contingent : de toute façon les doigts, tricotant cela sur quelque(s) clavier(s) que ce soit, plus d'une fois s'embrouilleront, mais pas plus que l'œil, qui ne fait que lire, tient d'abord bien distincts tous les fils, exactement *compute* mais, n'étant pas comme Dieu entendement infini, s'y perd. C'est dans l'interminable tout dernier, en apparence trois sujets se courant après (autant dire rien : un quatrième, sous-entendu, restera en ses limbes), qu'allait tricotant allègrement, enthousiaste toujours parce qu'en Dieu, l'esprit de Bach jamais fatigué. Au tranquille milieu d'une phrase, à un moment (il le faut bien : toute fin est arbitraire ; conclure aussi), il a posé la plume. Le chemin était le bon, il avait trouvé : le bon chemin est le but. Il avait appris cela à son petit garçon. Quoi prouver en allant plus loin ? Le vieillard Siméon en a assez. Il peut s'endormir.

Mais combien de millions, par lui, éveillés au plus vrai !

Barcarolle

Venise est une mode, une folie. George Sand et Musset vont s'y aimer. S'envole là l'imaginaire de toute une Europe qui rêve évasion, dépaysement, merveille. Comment la musique, celle qui ne chante pas, n'irait pas en songe glisser sur ces eaux-là ? Les plus exquises des *Romances sans paroles* de Mendelssohn font frémir le clavier du battement de ce même 6/8. D'un seul coup, et y mettant le nom propre, Chopin a fixé le genre, immortellement. Qui a entendu cette *Barcarolle*, jouée, chantée (sur le piano, lui qui de nature s'y prête si peu) par Lipatti, n'a plus besoin de faire le voyage. Tous les départs sont en lui, tous les inassouvis… Il a la musique, et le rythme, le ton. A Schubert ont suffi un lac au crépuscule et ce miroitement sur place : *Auf dem Wasser zu singen*. En gondole, Reynaldo Hahn laissait chanter en lui ce qu'en mémoire il avait de musicalement le plus cher et le meilleur : et sur le battement des rames lui revenait le *Dove sono* de la Comtesse de Mozart – regrets les plus doux, aspirations les plus tendres qu'abrite le cœur musicien. On s'embarquerait sans le savoir, et l'on ne reviendrait plus…

Bartók, Béla (1881-1945)

Il faut l'imaginer émigrant à son tour, lui, l'homme de l'Europe la plus centrale, le plus chargé de racines. Sa Hongrie, les lacs, les insectes nocturnes chantent dans son *En plein air* à lui. Il allait même au plein air des autres recueillir leurs racines sonores bientôt perdues, depuis les plateaux reculés de sa Hongrie jusqu'à l'Anatolie et la Tunisie. Appareil enregistreur et tout le

bazar l'encombrant, Bartók allait ausculter la mémoire du monde et la recueillir partout au monde où bientôt le Progrès ou l'Histoire (ou les deux) allaient déraciner la mémoire, bâillonner les voix. Enfant, musicien, il avait détesté la contrainte de devoir étudier sa musique, la penser, en concevoir les mots dans l'allemand obligatoire, au lieu de sa langue à lui. Adulte, sa musique sera tout rythme, et timbre, comme sont les choses de la nature qui vivent et bruissent. Pianiste formidable, d'ailleurs ; coupant le tissu orchestral, qu'il sait faire coruscant, à coups de serpe ou de marteau. Ah, c'est bien là le XXe siècle avec ses bruits de ville et de machines, son motorisme exaspéré ! Mais la campagne bruisse toujours ; et les sphères restent les sphères. Personne n'a écrit plus taraudant (*Le Mandarin merveilleux*), plus exaspéré (ses *Quatuors*, qui semblent commencer où Beethoven a fini, s'étranglant), ni en même temps plus hautement visionnaire (*Musique pour cordes, percussion et célesta*).

De tout homme qui se veut libre, ce siècle de fer a pu faire un proscrit. Cet homme d'attachements et d'enracinement l'aura été le plus, et le plus cruellement. De Hongrie il passait en Suisse, mangeant le pain des mécènes qu'il paya d'une flambée de chefs-d'œuvre, les plus passionnément purs, propres, désintéressés de cette terrible fin d'années 1930. Il put passer en Amérique ensuite, où il ne fut rien, pas même professeur dans quelque petite chaire ; n'ayant à lui que cette fierté silencieuse du créateur et du proscrit, qui ne veut pas du pain de la condescendance. Dans ce Nouveau Monde dont il ne savait pas la langue et n'aimait pas les mœurs (ni sans doute les vertus), son exil fut total, désespéré. Il put accepter la commande d'un *Concerto pour orchestre* par Boston et Koussevitzky, celle d'une *Sonate pour violon seul* par Menuhin : elles s'adressaient au créateur, lui donnaient du travail, le reconnaissaient. Sublime sursaut, de foi plus que de vie. Il n'avait plus qu'à mourir, loin, à soixante-quatre ans.

Bayreuth

Bayreuth est plus couru que jamais. La passion, la vogue en tout cas n'ont pas tiédi. Les listes d'attente sont encombrées. Bayreuth est *culte*, comme on dit aujourd'hui. Mais la piété d'autrefois, la wagnérolâtrie, les vestales ont vécu. Les curieux, les simples touristes veulent y avoir été, avoir entendu les premiers sons de *Tristan* ou *Parsifal* monter de la fosse couverte, unanimement et d'emblée dite abîme mystique, comme la Colline, de simplement verte, est devenue sacrée. Ont-ils idée que d'abord ça a été un voyage de pèlerins ? Un des premiers dévots, le Français Lavignac, à côté des moyens pratiques d'y accéder, voiture, chemin de fer, etc., précisait dans un guide resté célèbre que le mieux était d'y aller à genoux. Comment aurait-on aujourd'hui idée que d'abord ça a été comme si à Bayreuth un feu neuf s'était allumé, comme si une source avait jailli ? Qu'une jeunesse fervente, aspirant à créer, y est allée chercher un baptême pour son idéal ? Que Bayreuth ait été, durablement, source d'inspiration ? Combien de Français notamment y sont allés boire (parfois pour l'oublier ensuite), Chausson, Debussy, Duparc (ordre alphabétique à compléter) ? On n'y va plus comme à une initiation ; même plus comme à la nouveauté. Les dieux de là-bas ont fait pire que vieillir, ils se sont banalisés.

Bayreuth en somme, on le dit très calmement, c'est ce que Wagner a réalisé de plus énorme, de plus impossible. Donnés sa personne et son génie, *Tristan*, fatalement, il le ferait. Il n'y faut que de l'encre et du papier. Mais faire sortir de terre un temple à sa gloire personnelle et exclusive, et cela avec l'argent des rois et des banquiers qui hier encore jetaient des recors aux trousses de ses dettes, et condamnaient son œuvre, très haut proclamée Musique de l'Avenir, à rester de l'encre sur du papier, cette revanche, ça oui, il fallait le faire. Il avait invoqué tout l'Olympe des dieux, s'était comparé à Léto, grosse des deux jumeaux divins, Apollon et Artémis. Pour lui donner un

asile un coup de trident avait fait surgir Délos. Mais pour la Musique de l'Avenir, toujours sans foyer ni toit ? Eh bien Bayreuth c'est ça. Ce double havre pour sa folie créatrice (et aussi sa folie des grandeurs) qui trouve ici apaisement, aboutissement : un théâtre qui est aussi temple, aux mesures exactes de l'œuvre qu'il lui destine (et qui demande des moyens extravagants : le *Ring*) ; et à côté sa propre maison, Wahnfried, qu'il se fait construire aussi. Pardon, mais à côté de pareille épopée, écrire *Tristan*, c'est une paille.

Wagner est mort à soixante-dix ans, au lendemain de *Parsifal* qui inaugurait Bayreuth une seconde fois. Mais Wagner n'était pas fini. Au bout de sa création, peut-être, mais pas de son renouvellement. Dieu seul sait comment, metteur en scène, il aurait corrigé ce qui ne l'avait pas satisfait dans les représentations de 1876, jamais reprises, faute d'argent. Aurait-il laissé monter tels quels *Lohengrin*, le *Holländer*, d'esthétique si datés, antérieurs à la Musique de l'Avenir ? Wagner était ouvert, avide aussi des facilités que le progrès offrait (à commencer par l'électricité : le premier *Ring* s'était joué devant la rampe à gaz). « Faisons du neuf, enfants ! » était son mot d'ordre à ses équipes. Mais voilà. Cosima restée veuve a enfermé, fixé dans le définitif du déjà fait ce qui s'était rêvé Avenir. Bayreuth fut le royaume de la lettre, sous peine de sacrilège. Et c'est ainsi que le culte s'est figé en ces mêmes rituel et littéralité du Graal, dont le Chaste Fol censément vient ouvrir les fenêtres, pour faire entrer de l'air pur. Longue histoire d'un malentendu théâtral, consacré d'ailleurs par l'excellence de la musique qu'on faisait à Bayreuth, le prestige des plus grands chanteurs mettant leur point d'honneur à y chanter pour peu d'argent, celui aussi d'un outil théâtral unique, et de *Parsifal* resté chasse gardée. New York crut pouvoir braver l'interdit, c'était loin ; mais les trente ans échus, bientôt chacun aura droit à *Parsifal*, et Cosima sera veuve deux fois. La Grande Guerre de toute façon stoppait Bayreuth de manière qui faillit être définitive. La famille et les pièces rapportées (Houston Chamberlain, théoricien raciste, bientôt aussi Winifred, épouse anglaise de Siegfried l'héritier, Cosima hors d'âge, toujours gardienne du Graal) méditaient reprise, idéaux (idéologie au besoin), revanche. Elle ne viendra qu'en 1924, dans un style scénique bientôt davantage du jour (*Parsifal* restant intouchable, tabou), avec surtout une génération de chanteurs héroïques indemnes des hachures et raucités qui, sous prétexte de consonnes et de déclamation, avaient fait du chant bayreuthien un brame. Vinrent Lauritz Melchior, *Heldentenor* et chanteur parfait ; Friedrich Schorr, Wotan dramatiquement suprême, autant dire belcantiste ; Nanny Larsén-Todsen, Brünnhilde et Isolde ; le ténor Graarud ; Sigrid Onégin, sculpturale, le plus somptueux des altos ; Alexander Kipnis et Emanuel List, basses noires (mais non aryennes : la belle bête blonde est rarement basse : cela fera problème) ; puis dans les années 1930 Herbert Janssen pour Amfortas et Wolfram, Frida Leider *Hochdramatische*, Maria Müller type achevé des wagnériennes que les Français disent blondes, d'Eva à Sieglinde. L'âge d'or du chant wagnérien a

duré cette quinzaine d'années-là, essaimant à Londres, Vienne et New York mais avec Bayreuth (très succursale de Berlin alors) pour capitale, qui aurait voulu s'attacher à la fois Toscanini et Furtwängler. C'était trop d'un, le très entier Toscanini s'en alla après deux étés de *Tannhäuser*, *Tristan* et *Parsifal*. De toute façon le nazisme allait s'annexer Bayreuth comme haut lieu avec Wagner, hélas, comme porte-drapeau. On aurait eu du mal, lui, à le manipuler si loin. Mais il n'était plus là pour (éventuellement) protester. En 1932 il fallut bien faire relâche, on avait enterré en quatre mois Cosima et Siegfried, Toscanini ne voulait pas d'un troisième été, ni surtout de la marée brune qui montait, mais d'abord il n'y avait pas d'argent. Restait seule maîtresse des lieux, et très empressée à cet ordre nouveau-là, Winifred, la veuve numéro deux. De ses propres mains elle avait contribué à la diffusion de *Mein Kampf* et ses quatre enfants appelaient oncle l'Adolf qu'on sait ; mais Tietjen, désormais l'homme fort de tout ce qui est opéra à Berlin, allait dominer (à tous égards) Winifred la dominatrice. Et la reprise en 1933 annonça assez la couleur. C'était le Reich millénaire qui payait, et Bayreuth servit à sa propagande, à la botte. Furtwängler remplaça Toscanini, en charge d'abord (1935) d'à la fois *Parsifal* et du *Ring* puis (1936) de *Lohengrin*, enfin repris (la dernière fois était en 1909) dans une ferveur germaine mieux que nationaliste : expansionniste. Les oriflammes claquaient. Jusqu'au désastre de 1944 et même aux heures de guerre les plus décourageantes, Bayreuth restera ce foyer où les combattants du Reich viendront retremper leur foi ; mots d'ordre et bruits de bottes en seront l'accompagnement obligé ; le Führer viendra s'y ressourcer chaque fois que possible. Dernier invité étranger, et glorieux, Victor De Sabata dirigea un *Tristan* en 1939 qui, à la veille même de l'invasion de la Pologne, faisait rayonner la musique d'abord : s'il annonçait (comme tout *Tristan*) le règne de la nuit et de la mort, du moins était-ce mort d'amour, non de sang ou de haine. Derniers feux. Bayreuth en guerre tournera à moindre régime, et à moindre public. D'ordre d'En-Haut, seuls y auront accès les méritants du Reich en guerre, permissionnaires, blessés, dignitaires ayant besoin de souffler un instant. L'inconcevable arriva : même *Parsifal* banni de Bayreuth ! En 1943 et 1944 on ne présentera plus que les *Meistersinger*. Le Walhalla allait s'écrouler. Peut-être le Reich millénaire allait-il chercher abri à Nuremberg, dans sa germanité bourgeoise première ?

Les ruines fumèrent furieusement ; mais reconstruire paraissait impossible pour plus grave encore que cela : Wagner avait trop porté la croix gammée, son œuvre pouvait être convoquée au banc d'un bien autre Nuremberg, celui des criminels de guerre. En 1951 seulement un Bayreuth rénové verra le jour. Autre ère, saluée du nom de Neues Bayreuth. Les deux petits-fils aînés, Wieland et Wolfgang, se dédouanaient solennellement de l'oncle encombrant que Maman Winifred leur avait donné (et à qui ils n'avaient pas tourné le dos) : lui et son Goebbels auraient jugé leur esthétique à tout le moins dégénérée, *entartete*, bolchevique. Wieland de fait était scénographe futuriste, visionnaire, de génie, et Wolfgang se révélera, après

d'estimables succès dans la mise en scène, un organisateur et administrateur hors pair. Wieland mort (1966), quarante ans de plus et hors d'âge à son tour, il exercera le pouvoir, ne déléguant rien, et assumant des choix qui surent être aventureux. Mais l'âme vive du Neues Bayreuth, c'était Wieland. L'imagerie détestable attachée aux heaumes, casques et lances, à toute la ferblanterie du *Ring*, l'obligeait à en faire table rase ; mais de toute façon, son goût d'abord ; et son instinct de régisseur, trouvant à des personnages qu'on avait d'avance acceptés figés (alourdis de leur cothurne orchestral et immobilisés dans leur mélodie infinie) la gestuelle moderne, humaine surtout, qui y était implicite et que personne n'avait si lumineusement éveillée. *Personen-Regie*, comme on dira, avec admiration ; et *Lichtregie*, ajoutait-on stupéfait. Car s'y adjoignait la toute-puissance toute neuve de l'électricité, permettant désormais qu'on sculpte les corps, les drapés, les reliefs ; que dans la nudité d'un espace désencombré le moindre mouvement, l'attitude, le geste assument une évidence d'une puissance moderne, décapante, inouïe. Une esthétique nouvelle naissait à Wagner ; premier miracle ; mais second, et presque plus retentissant : par Wagner (qu'on avait pu croire daté, embaumé) une esthétique nouvelle venait au théâtre en général, abolissant la rampe, inventant dans d'autres distances des proximités, une présence neuves ; Bayreuth redevenait phare. Des chefs vénérables ou prometteurs, Karajan à côté de Knappertsbusch puis Clemens Krauss, Keilberth, Jochum, Cluytens, un tout jeune Sawallisch assureront à cette première décennie un niveau musical transcendant. Le microsillon naissant allait capter et offrir au monde entier *Die Meistersinger* (Karajan) et *Parsifal* (Knappertsbusch) de la première année, comme l'avait fait en 1928 un *Tristan* assez complet en 78 tours des tout débuts de l'enregistrement électrique (avec Nanny Larsén-Todsen et Gunnar Graarud) qui suivait un simple *Enchantement du vendredi saint* de 1927 (avec Kipnis). Une nouvelle génération de chanteurs rendait le miracle possible, acteurs si dramatiquement visibles dans leur seule projection vocale que cela passe au disque, devenu comme une scène aveugle. Les Brünnhilde, Isolde et Kundry de Martha Mödl et Astrid Varnay, qui y alterneront ; le Wotan et le Sachs de Hans Hotter ; Wolfgang Windgassen en Parsifal, Lohengrin et bientôt Siegfried ; Ludwig Weber et Josef Greindl chez les basses ; George London Amfortas puis Holländer sobres, hantés ; Birgit Nilsson, Elsa avant d'être à elle toute seule toutes les Isolde, toutes les Brünnhilde ; plus tard dans la décennie après Grümmer des blondes, Crespin, Rysanek… Second âge d'or ; modernité affirmée comme pouvant être à la fois vérité (de théâtre) et beauté (de chant). Bayreuth faisait la leçon au monde. Par force la routine, ou le trait plus insistant ou arbitraire, s'y mettront ; Wieland partira, et les premiers héros scéniques du renouveau se trouveront sans voix ; condamné de toute façon à son très restreint répertoire (qui refuse de remonter en deçà du *Holländer*), n'osant renoncer à sa modernité (qui cessait d'en être une), Bayreuth va redevenir le royaume d'un Graal vieillissant, qui ne tient que par l'habitude (sans littéralité à préserver, cette

fois) et par le succès public, l'affluence, la garantie de jouer à bureaux fermés. La Colline verte s'était trouvé depuis 1951 des néopèlerins qui avaient chassé ceux d'avant guerre, devenus les intégristes d'une imagerie bannie. Eux aussi ont vieilli. On plafonnait, piétinait. 1976, le centenaire, allait-il marquer un possible renouveau ?

Il fit plus que cela. Il fit l'émeute, la révolution. Il (re)vida Bayreuth de ses fidèles, rameuta l'esprit nouveau. Quelques saisons ce printemps perdura. L'ordre des choses voulut que la saison qui suivit fût moins riante. Hélas, ce qui s'était installé à Bayreuth depuis pas loin de trente ans maintenant ne faisait guère espérer un nouveau renouveau. On va dire pourquoi.

Ce que Bayreuth avait à montrer de mieux, quand sonna le centenaire, c'était une génération de très bons acteurs/chanteurs encore frais, Gwyneth Jones, Catarina Ligendza, Jess Thomas ; la magie orchestrale (et dramatique) de Carlos Kleiber dans un *Tristan* scéniquement daté comme le Graal. Plus de Wotan qui s'impose comme avaient fait un Schorr autrefois, un Hotter ensuite ; plus d'authentique *Hochdramatische* pour reprendre le manteau royal d'une Nilsson seule de son format, et bien métallisée. Wolfgang crut répondre aux nécessités du centenaire en appelant pour mettre en scène le *Ring* les deux lions, lionceaux alors, du théâtre allemand pur et dur, Stein et Grüber. Ceux-ci refusèrent finalement de devoir être applaudis par le chancelier allemand. Boulez, naguère fort lié à Wieland (ils avaient fait du Strauss, du Mozart ensemble ; à Bayreuth même, *Parsifal*), persuada Wolfgang de miser sur un absolu outsider, Patrice Chéreau, tout jeune, qui avait touché au lyrique à peine, et à Wagner pas du tout. D'arrache-pied, à Bayreuth même, en trois mois, ce *Ring* prit forme, salué à sa première par une bronca comme jamais rien en Allemagne n'en avait connu. Les néo-intégristes se mobilisèrent ; le public élégant vint muni de sifflets d'or : et ça siffla tout au long des trois *Ring* de cet été 1976. Pourquoi ? Parce que c'étaient des sacrilèges, et Français en plus ; parce que l'orchestre de Boulez n'était pas riche de sonorité, mais fluide, d'une légèreté qu'on pouvait croire méprisante, superficielle ; parce que les voix étaient de format peu épique. Mais sur tout cela on serait passé. L'inacceptable, ce qui fut ressenti comme sacrilège, c'était le retour du *naturel* ; les gestes, la vie, la passion comme un feu évident, la jeunesse : tout cet implicite encore une fois, que Wieland avait reconquis sur les poses et les ferblanteries passées, et dénudé, mais caché aussi, en un sens, sous la pureté symbolique et comme rituelle du geste. Ici *l'incarnation* de toutes parts éclatait, prenait le pouvoir ; à quoi il faut ajouter le pittoresque délicieux du détail (et parfois presque gag, attendri), toute une nature reverdie, vibrante de jeunesse, avec ses feuilles et ses clairs de lune. On ne va pas vous raconter cela : mais des yeux des bayreuthiens toutes les écailles étaient arrachées d'un coup ; et ils avaient mal, et protestaient en sifflant. Puis fuyant. Car ils refusèrent de revenir, échangeant les billets qu'ils avaient en priorité pour le *Ring* contre un *Parsifal* (toujours traditionnel) de plus. Ils laissaient ainsi la place à un néopublic qui changea le scandale en

triomphe les quatre étés qui suivirent ; et qui à son tour s'habituera, et *subira* : le bon (et d'emblée il y en eut : un *Holländer* génial signé Kupfer, un *Tristan* génial signé Ponnelle), comme le simplement quelconque. Qu'y faire ? Solti viendra, Barenboim viendra, de nouveaux lions s'empareront de la scène, seuls désormais à faire l'événement. Rien ne peut plus empêcher qu'un grand théâtre autre que Bayreuth, s'il y met ses moyens (forcément plus grands), tente et réussisse son *Parsifal*, son *Lohengrin*, son *Ring*. Depuis trente ans le piétinement s'est installé à Bayreuth où par vocation le répertoire est fixé et figé, sans (comme ce fut la règle) chanteurs de format et de génie assurés, où le seul renouvellement possible vient de la régie, désormais victime de sa propre surenchère mondiale. A l'heure (et ce n'est pas d'hier) où le chant wagnérien retrouve son brame d'autrefois et où la mise en scène se bat les flancs pour faire mieux et plus neuf qu'à Hambourg ou Valence, la question se pose. Quel avenir pour Bayreuth ? En vérité, pour quoi faire Bayreuth ? Pour donner quel exemple ? Pour maintenir quoi ?

Beethoven, Ludwig van (1770-1827)

Le Grand Sourd. Ainsi l'a-t-on affectueusement, un peu ironiquement aussi, appelé : et ne pas omettre les majuscules, surtout. Grand, il l'est. Ils sont peut-être quatre ou cinq à cette hauteur inapprochable, artistes créateurs. Et sourd aussi, c'est vrai. De quoi faire s'apitoyer l'imagerie populaire. Comment ? Ce démiurge ! Capable d'envoyer ses sons à lui, sa musique, à la face du Créateur, d'inventer (comme dans sa *Pastorale*) toute une nature qui chante, et lui-même être sans oreilles pour le vent qui fraîchit, la ramure qui bruisse, l'oiseau qui chante ! Commisération au Grand Sourd. Beethoven n'aimerait pas du tout cette familiarité tripoteuse. Révérence gardée à Abel Gance, grand créateur lui-même, son film *Un grand amour de Beethoven* authentifie cette imagerie. Jouons un peu les Don Quichotte alors.

Une surdité en cache une autre. Beethoven était trop suprême et subtil artiste (oui ; taillé à la serpe comme homme, comme artiste il est subtil et, s'il faut, malin) pour ne pas profiter d'une, dont il souffrait assez, et qui n'était que trop vraie, pour faire passer dessous une autre, qu'il nous impose ; qu'il veut. De la communication ouverte à tout le monde il est, lui, exclu ; le langage des sons, leur pure beauté, il ne les entend que de travers. A son tour maintenant. Il y a une communication qu'il ne veut pas nous faire ; il nous exclut ; il nous montre la porte, et nous la claque au nez. Le son, certes il nous le donne, avec son piano ou son quatuor à cordes ou son orchestre, mais lui seulement : pas la clé pour suivre à plein, être dedans, entendre de son point de vue à lui. Ainsi le Beethoven qui comme homme rebute (et il y insiste, il en remet dans le désagréable) nous cache le Beethoven qui comme artiste et plasticien (sculpteur : la variété la plus rare, en musique) nous rebuffe.

C’est qu’il ne veut pas que nous ayons trop vite entendu ; que ça nous soit plus facile qu’à lui ; il ne veut pas de ce plaisant, ce lisse, ce coulant, ce flatteur et *glossy* qui suffisent pour enjôler l’oreille, l’embobiner : assez d’autres qui ne le valent pas nous le donnent à peu de frais. Cette façon de nous faire du bien, il n’en veut pas ; très ostensiblement il nous la refuse, en se faisant râpeux, hirsute, maugréant, brutal. C’est qu’il sait à notre oreille une part plus profonde, il la veut, il l’exige, il nous l’ouvrira de force au besoin. Encore faut-il que l’autre, l’immédiate, la superficielle, ne se soit pas déjà rendue, nous faisant sourds au reste ; sourds à lui. Est-ce bien compris ? C’est nous, les sourds. Il a cette ambition pour nous, que nous n’avons pas nous-mêmes. Il va ouvrir, entraîner, mettre en état de marche cette autre oreille dont jusqu’à lui aucune musique ne nous avait fait soupçonner l’existence.

Beethoven a été sourd pour nous apprendre à ne plus l’être ; il rompt cette facile et gratifiante complicité dans l’échange et le partage, cette convivialité qui se croit, à trop de frais, de communication. Il ne veut plus pour nous de ce circuit sonore-là, et lui-même se l’interdit. Rares dans son œuvre sont les moments où comme malgré lui il l’alimente, comme incapable de retenir le lyrisme dont lui aussi déborde, et alors c’est doublement poignant. On entend cela dans le *Trio à l’Archiduc*, dans la Cavatine du *Quatuor n° 13*, dans d’ineffables envols de ses sonates même les plus arides, *Hammerklavier*, *Aurore* ; dans les eaux noires, vivantes, du *largo e mesto* de la Septième. Beethoven a plus d’ambition pour nous, notre capacité d’écoute, que nous n’en avons nous-mêmes. En plein essor du romantisme, quand les ego si passionnément s’affirment, cet individualiste absolu agit comme un Socrate des temps nouveaux ; un Socrate plus belliqueux seulement : assez des traces des guerres se voient sur lui, comme des écorchures dans le granit. Pourtant il est comme l’autre avec le petit esclave du *Ménon*, qui est là à répéter : « Tu ne sais pas que tu sais ; tu n’as pas idée de tout ce que tu sais ;

tu n'as pas toi-même la clé des trésors recelés dans ta propre (ta réminiscente) profondeur. Cette clé, je suis là pour te la donner, moi, et de force s'il faut. » Car Roi des Aulnes en même temps il est, qui chante à l'oreille de l'enfant apeuré et, pour l'emmener où ce chant mène, le prendra de force s'il faut.

Aimez-le après cela si vous osez, l'éveilleur, l'ouvreur d'âme, le prophète ; maïeuticien, mais sans douceurs. Mais d'abord donnez-lui, et apprenez de lui, *l'attention* ; c'est elle qu'il veut, c'est pour y forcer qu'il se fait aussi dissuasif, rébarbatif. S'il lui arrive de crier comme un sourd, dites-vous que le prophète, dans sa fonction, ne fait que ça – crier : « Convertissez-vous, convertissez-vous. » Dressez-lui des statues si vous voulez. Mais au grand jamais ne le tenez comme acquis, apprivoisé ; ni surtout ne le prenez *casually*, comme en passant. Il pourrait mordre. Quand enfin (comme dans ses symphonies) il vous paraît, pour une fois, aller de soi, être content d'être là, conciliant, faisant plaisir, ne vous hâtez pas d'ouvrir. Ce ne peut être le Beethoven essentiel, celui qui a reçu de Dante, Shakespeare et Michel-Ange *mission* de faire passer ceux qu'il aura touchés plus loin, plus profond, au-delà. Hors d'eux.

Bellini, Vincenzo (1801-1835)

Un ange. Sicilien mais blond, avec du nord en lui, et de la nuit. Tôt parti, comme ses proches contemporains et cousins en musique, Chopin, Schubert, à trente-quatre ans. Un don du chant comme personne, même Mozart, n'en a eu, et un génie qu'on pourrait croire réduit à cela : la mélodie, spontanée, inventive, galbée, avec une tendreté, une *morbidezza* de pâte, comme une défaillance amoureuse dans le plaisir d'accueillir le chant. Génie femme, réceptif, mais c'est des cieux qu'il reçoit : et il devient lui-même opéra – en dehors de quoi il n'existe pas. Les couleurs de campagne suisse, l'élégie éperdue de sa *Sonnambula* sont ce que le bel canto romantique a inventé de plus céleste ; les *Puritani*, après lesquels il s'est tu, portent une odeur et un trouble de forêt, d'inquiétude ; la raison, le bon sens y vacillent, cela devient vrai dans le chant. *Norma*, c'est autre chose. La passion, et une passion mâle, orgueil, colère, indignation, une tout autre véhémence y prennent voix. Sur cette forêt, cette guerre, cette immolation sacrificielle de soi, les rayons argentés de la lune, expressément dite chaste déesse, n'apportent pas la paix implorée. C'est Bellini qui a infusé au bel canto romantique la voix de la passion ; le décoratif y est encore, mais comme reflet de l'âme en turbulence ; le beau chant y est désormais expression, l'âme n'a pas d'autre manière de se dire. C'est en Norma que Pasta, Malibran, Grisi sont devenues ces tragédiennes de feu noir. Secousse, révolution, qui a créé un avant et un après. Ainsi le maître belcantiste souverain périmait le bel canto, comme Chopin, le portant où il l'a porté, a périmé le Nocturne.

Berg, Alban (1885-1935)

Des trois qui à eux seuls ont été l'Ecole de Vienne dite Seconde, à l'évidence c'était lui le moins théoricien, mais surtout le plus lyrique et libre, le plus *créateur* : plus réel et incarné que Schönberg (qui fut son maître et mentor), moins ombrageusement rare que Webern.

Tout jeune et encore autodidacte, il a eu à lutter contre la voix. Le chant trop naturellement lui montait à la tête : dépendance au spontané, au naturel, jugée insupportable par ce mallarméen de Vienne. C'est de tout autres timbres, masses, consistances sonores qu'il ambitionnait de modeler, en maître de la matière comme de la forme. Il n'est pas allé, nouveau Klingsor, jusqu'à se mutiler pour accéder à des essences pures (Schönberg en un sens l'a fait), mais s'est contrarié intellectuellement, s'est tourmenté, c'est sûr. Mais on ne réprime pas si facilement le chant. Dans ses lieder, s'il veut le dénier à la voix, eh bien le piano le reprend ; il transparaîtra dans les contraintes artistes que le créateur s'impose ; le jour venu et par le plus étrange détour, l'opéra, il lui fera retrouver son vrai public, celui qui n'entend pas à travers des théories, mais avec des oreilles.

Le temps y a contribué, arrachant Berg à la stérile modernité dont les thuriféraires lui faisaient (et avec quel mépris objectif du temps !) principale vertu ; et plus encore le disque, prodigieux instrument de familiarisation, de rapprochement. Un beau jour (mais quarante ans après) la chose a été faite. *Wozzeck* n'était plus domaine réservé (aux élites ; à ceux qui savent décrypter la sophistication des procédés) ; *Wozzeck* était parmi nous ; il devenait parfaitement indifférent que Berg l'ait composé selon des formules héritées du baroque, passacaille ici, danse là. Merci au livret. Taillé par Berg même, prodigieux de simplicité et de *découpage*, il préserve l'immense capacité de sympathie appelée par Büchner sur des personnages hélas trop réels, héros d'un fait divers sanglant ; il la concentre encore et la focalise ; intuitivement il l'enrichit de cette vibration émotionnelle qu'a seul le lyrique (et dont si peu d'artisans du lyrique, déjà, ont gardé le sens) : et c'est le seul Berg musicien qui les fait lyriquement valides, gagnants, malgré l'atonalité délibérée qui (en 1925) déroutait tout le monde, eux dans leur confort vocal, et le public dans ses habitudes d'écoute. Si malgré sa nouveauté sonore agressive *Wozzeck* a pu d'emblée passer la rampe, c'est qu'on ne peut entendre ses personnages sans humainement les aimer, et entendre comme Berg les aime. Dieu sait pourtant qu'ils nous changent du monde où l'opéra a coutume de recruter les siens : de pauvres gens expressément, *armen Leute* ; militairement dégradés, même par rapport à *Carmen* ; des prolétaires, quand les paysans de *Jenůfa* du moins ont de la terre à eux. Honneur à Erich Kleiber, patron à Berlin, qui enchaînait cette création de *Wozzeck* (après un nombre record de répétitions d'orchestre) à une *Jenůfa* authentiquement, elle, recréée. Revanche de l'humain à l'opéra, après tant de dieux et de princes : dimension où Berg va persister, mais en la pervertissant. Après la misère matérielle (et l'humiliation, et le péché d'autrui,

et l'universelle compassion : et Dostoïevski qui n'est pas loin), la misère esthète, et seulement morale. La très vraie histoire de Jack l'Eventreur a inspiré Wedekind, créateur du personnage de Lulu ; et voici la déchéance de la prostitution à présent ; un serial killer pour Grand Guignol. On descend un degré de plus dans les cercles de l'enfer humain, le fait divers, le sordide. Mallarmé revient ici, parlant de la prostituée : « Toi qui sur le néant en sais plus que les morts… »

Berg composait peu. Non seulement son catalogue d'œuvres est petit, mais la plupart de ses numéros visent au petit : la petite forme ; le bref, le non-développé (direction dans laquelle son ami et émule Webern, si on peut dire, *abondera*). L'opéra oblige à plus large, et *Wozzeck* prouve qu'il en avait le souffle (ce qu'il y a de factice et de formel dans le procédé de composition permettant d'ailleurs au souffle d'y aller par étapes). Il se mit alors à *Lulu*, rassemblant deux pièces de Wedekind, très dans l'air du temps (Pabst les mettait en film, presque au même moment) ; thèmes très grinçants et indirects d'ailleurs (le cirque omniprésent, la mondanité, la perversion, la presse), à des années-lumière de l'humble sol de douleur humaine où *Wozzeck* avait replanté Berg, inguérissable bourgeois de Vienne l'inguérissable. Schönberg entre-temps avait établi sa charte du dodécaphonisme, et Berg souscrivit, ne s'y réservant qu'un minimum de plis d'aisance. Librettiste encore une fois, il a su apporter une puissance de caractérisation sidérante à une engeance inédite de personnages, nés pour le vaudeville sulfureux et à masques, ou l'opérette telle qu'on la faisait alors à Berlin ; et symétriquement leur inflige des entorses à la vocalité commune d'opéra autrement cruelles que dans *Wozzeck*, des entorses virtuoses ; et des musicales en plus ; ajoutant du presque inapprenable au presque inchantable.

Ecrivant si peu et à si bon escient, arrivé au bout de deux actes et d'un fragment du troisième projeté (le lied de Geschwitz pour Lulu, dans le contexte de bouffée unique d'émotion, d'élan humain), le fait est : Berg s'est arrêté. Pas pour mourir, mais pour faire la chose la plus différente qui soit ; pour chercher un bain de lyrisme ; s'y immerger, s'en griser, avec ce concerto pour violon dédié à la petite fille trop tôt enlevée au monde (Manon, la fille d'Alma Mahler et de Walter Gropius), justement dit *A la mémoire d'un ange.* Il s'y rinçait des acidités et aigreurs, de l'intarissable bavardage de *Lulu*, et de ce qu'il faut appeler, en opéra, péché majeur, péché mortel : l'impossibilité asphyxiante de sympathiser avec aucun de ses personnages. Partout l'absence d'âme, la vibration à vide, stridente, qui devient agacements, ressassement sans rebondissement ni, au fond, histoire : changer d'identités, passer de Lulu à Nelly ou Katia ou Mignon, ne fait que masquer l'indifférence de l'identité et surtout l'absence désespérante d'individualité, l'absence de dedans et d'âme, chez la plus factice héroïne scénique qui soit : pur montage intellectuel.

Il faut le redire. Ce n'est pas la mort ni la maladie qui a arrêté Berg. De son plein gré il a laissé *Lulu* en plan pour changer de sujet, ou d'air peut-être. Il s'est dépris de son héroïne, laissant aux thuriféraires d'y chercher

l'achèvement suprême, du sexe, du symbole. La *Particell* du troisième acte était assez avancée pour qu'on pût à la rigueur la compléter ; Schönberg semblait tout désigné : mais des mots du livret caricaturant les Juifs (mots de Berg même) l'offusquèrent à l'extrême, raison alléguée pour décliner l'offre. *Lulu* inachevée fera carrière timidement, dans le respect théorique de tous, mais très dans l'ombre de *Wozzeck* désormais reconnu comme le chef-d'œuvre scénique et musical qu'il est, jusqu'à ce 24 février 1979 salué comme un 14 Juillet de la contemporanéité (une contemporanéité bien chenue pourtant) où Boulez officiera à l'orchestre, et Chéreau à la régie (très décorative, jusqu'au somptueux et glacé : à cent lieues du sordide). Friedrich Cerha avait rempli les parties manquantes. *Lulu* complète, ou plutôt complétée, triomphait, mondainement et, aussitôt, mondialement.

Mettons-y un bémol, voulez-vous ? La *Lulu* en deux actes, plus le fragment préservé, le lied à Lulu pur (et unique) moment d'humanité et de lyrisme, épuisait (le mot est technique, pas péjoratif) notre capacité d'ouverture à des personnages délibérément factices, et excessivement verbeux. Derrière *Wozzeck*, Berg trouvait Büchner, des situations, des conflits ; mais derrière *Lulu* seulement Wedekind, le vaudeville, de l'intrigue, la conversation. Trois quarts d'heure de péripéties au début du III ne font encore que préparer la descente aux enfers de Lulu déchue : mais dans une épuisante (sens ici très physique) mitraille de syllabes, dont le *Sprechgesang* ne fait ni du chant ni du drame. Reste la toute fin, l'empoignade meurtrière, brève, géniale. Mais la version première nous la donnait aussi !

Seul l'auteur sait quand il a fini. Il peut arriver que ce qu'il croyait son dernier mot, il le corrige, en un autre dernier mot ; et ainsi de suite, s'il juge devoir : mais c'est *sa* décision. Quand une œuvre d'art est-elle achevée ? Bonne, très bonne question. Surtout face à une qui de façon flagrante est inachevée. Mais seul l'auteur a la réponse. Aussi s'en tiendra-t-on à la *Lulu* qui est de Berg.

Berlioz, Hector (1803-1869)

Plus français on ne fit pas. Mais moins français non plus. Aucun musicien en tout cas. Berlioz est du terroir, un provincial, pas un Versaillais comme Rameau ou un Francilien comme Debussy ; il n'est pas allé à l'école, n'appartiendra à aucune. Avec ça, il a ce qui est le moins français : la tête épique. La grandeur lui parle, il admire, vibre et aussitôt ambitionne : déjà adulte, il se rêve coopté chez les héros. « J'ai passé ma vie avec ce peuple de demi-dieux », écrira-t-il : « Je me figure qu'ils m'ont connu, tant je les connais. » L'époque le veut, de Bonaparte il a la maigreur ardente, l'œil d'aigle au pont d'Arcole. Mais ses dieux sont ailleurs : en musique Beethoven, pour sa stature solitaire, et le choc physique des symphonies, mais

en 1828 seulement ; surtout Gluck, enterré par la mode. Il y perçoit, très fort, le marbre qui s'anime, l'éternel qui devient actuel. Surtout il s'enthousiasme pour ses personnages. Derrière Iphigénie et Alceste il voit venir Cassandre, celle qu'il fera la sœur saignante de son âme. Lui seul, contre toute mode, sent que l'opéra, où tout est absurde, n'accède au vrai que par ses héros, qu'en scène il agrandit encore : et d'autant plus il en haïssait l'opéra italien, ses chanteurs à roulades, ses personnages de carton, ses recettes pour plaire. Il n'avait encore rien entendu, mais déjà bruissait de ses lectures, nourri des grands exemples, vibrant aux grands destins. Goethe, un vivant, tout juste découvert dans la traduction de Nerval, lui donne un frère en vision, Faust. Mais Shakespeare, Virgile sont ses plus vrais dieux.

Compagnie compromettante. Berlioz y apprend à se hausser du col. Faux naïf, tourmenté, à la fois trop sûr de sa supériorité et mal dans ses bottines, il passera sa vie à s'illusionner, en toute bonne foi. La réussite des autres ? Brigue, et complot pour l'exclure, lui. Les juges ? Des médiocres, ou des vendus. Les importants, les installés ? Autant de béotiens ou, injure suprême, myrmidons. Combien de fois il prendra son vaste désir d'être grand pour preuve suffisante qu'il y parvient, multipliant alors, et d'aussi bonne foi, des gestes babyloniens pour se prouver qu'il y est en effet ; se prouvant par le nombre, l'effet, qu'il fustige si fort chez les autres : car aux bourdes de ceux-ci il réserve l'acuité clairvoyante de son jugement affûté, et de quelle plume acérée, du haut de sa tribune du *Journal des débats*. Il n'y a pas de quoi se faire aimer. Admiré, adulé, et même encensé (partout en Europe où il voyagera, une Berlioz-mania fera fureur), de son pays il connaîtra surtout l'envie. Le mot amer est de lui : en France tout le monde adore la musique, et personne ne l'aime.

On peut être irréaliste quand on est idéaliste : mais à ce point ! Dans son idéalisme passe un parfum âcre, de Bible. Beethoven n'aurait pas osé, Wagner est encore aux limbes, Berlioz le premier parle de lui-même comme d'un destin : et d'avance victime, sur l'autel du sacrifice. La médiocrité satisfaite des autres, mais aussi le refus de comprendre sa valeur à lui en prennent valeur de sacrilèges, et il prend la pose : le feu du ciel va consumer Ninive. Comment, il est vrai, se sentirait-il de pair avec qui que ce soit ? A vingt-six ans, *Huit Scènes de Faust*, coup d'essai, est suivi l'an d'après du coup de maître, sa *Fantastique* jouée dans l'ivresse de 1830, de la révolution réussie. Et c'est alors seulement que le couronne son prix de Rome, à sa cinquième tentative ! Peut-on être plus décalé ? Il ne joue que de la guitare et du flageolet, autant dire rien ; le piano lui restera corps étranger, seul exemple de musicien à ce degré inapte. C'est comme si d'intuition il avait *pensé orchestre*, un orchestre qui n'existe encore que dans son désir : une foison de timbres où composer, c'est peindre, assembler des couleurs, comme sur une palette. Le son couleur(s), le son timbre(s), le son force, le son substance. A peine il a conçu cela, et sa *Fantastique* fait mieux que le mettre en pratique : elle l'achève. D'où bientôt ce *Grand Traité d'instrumentation et*

d'orchestration modernes, livre de chevet pour Richard Strauss comme pour Mahler, que Moussorgski mourant refusait de lâcher. Tout seul, de sa vision, de son ambition, Berlioz a tiré son instrument à lui, l'orchestre moderne, et inventé la façon d'en jouer. Avec la *Fantastique*, à vingt-sept ans, il a tout dit, tout montré. *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette* ensuite ne sauront plus se passer de voix, chantée ou pas, et d'instrument(s) traité(s) en personnage(s). La tête est épique toujours, et le génie batailleur. Mais l'opéra le hante, l'opéra à sauver. Là il va se rencontrer avec Wagner, ou s'affronter plutôt.

Les *Huit Scènes de Faust*, reniées en leur premier état, annonçaient la couleur : un génie musicien s'enflamme, il devient lyrique à l'appel d'un grand sujet, d'un personnage avec lequel il sympathise passionnément. Mais il ne se pliera pas aux habitudes qui à l'opéra font loi. *Benvenuto Cellini* suit, action qui n'en est pas une, scéniquement ingérable ; des tableaux, ou même vignettes musicales, qui s'enchaînent comme ils peuvent : mais mieux qu'un sujet, un personnage, qui fait toute l'unité. L'air de Cellini « La gloire était ma seule idole » dit assez clairement combien Berlioz s'identifie à lui, jusque dans le même désintéressement passionné : seules comptent l'œuvre, la gloire de l'œuvre, pas la gloriole propre de l'artiste. Cellini fond sa vaisselle d'argent pour alimenter le brasier d'où va sortir son Persée ; si nécessaire, il se serait jeté dans le brasier. Berlioz aussi. Duprez, plus grand ténor français (il succédait à Nourrit, que son succès tuait), se déprit du rôle et l'abandonna, provoquant le naufrage de l'œuvre ; Liszt toujours généreux créera à Weimar *Lohengrin* dont personne ne voulait ; il montera en vain *Cellini*, qui longtemps ne survivra que par ses morceaux : l'étincelante Ouverture, telle quelle ; et son mardi gras (où Berlioz exigeait des chœurs une virtuosité musicale d'instrumentistes) réduit en *Carnaval romain*. *La Damnation de Faust* ensuite se présentera comme opéra de concert : aucun suivi scénique, du disparate, des scènes de genre, mais ce ressort neuf à l'opéra, *l'émotion devenue action*, par qui un personnage devient présence, et dans quels coloris

instrumentaux hier encore inimaginables : ainsi Marguerite, l'alto voilé pour sa chanson, le cor anglais pour sa romance (dans les *Huit Scènes*, déjà des pulsations d'orchestre à contretemps la montraient la respiration lui manquant). Hardiesse de plus, une désinvolture dans le maniement de la tonalité, bien avant *Tristan*, montre en ce temps où Meyerbeer est roi une fantaisie sonore exactement inouïe s'emparer de la scène, se faire protagoniste. C'était assez préparer son échec. *La Damnation* sera promue opéra nommément en 1893 : anoblissement qui fera d'elle, redevenue concert, au-dessus même de la *Fantastique* et du *Carnaval romain*, ce très étrange avatar berliozien : un best-seller.

Et puis il y a eu *Les Troyens*. Berlioz les portait depuis assez longtemps. Il les devait à Virgile, il se le devait, il s'acquittait. Peu d'œuvres au monde, probablement aucune œuvre lyrique, jamais, n'a été ainsi à l'évidence acte d'amour : investissement éperdu et total d'une âme, d'une mémoire. Ambitionnant ainsi de faire de son idéal réalité, de l'exposer aux regards des Philistins, on imagine à quels tourments subtils et infinis Berlioz s'exposait surtout lui-même. Il avait beau s'y être préparé, ses espérances furent dépassées. Lui-même avait mis peu de temps, une fois décidé, à les écrire presque d'un trait. Il était un homme arrivé désormais, confirmé ; on l'aimait ou on ne l'aimait pas, mais plus personne ne contestait sérieusement sa position de premier compositeur français et faisant rayonner sur l'Europe un esprit, un ton, un coloris français. Eh bien, ne pouvant s'en prendre à lui on s'en prendrait à l'œuvre. Qu'elle était trop longue ; qu'elle entremêlait de façon trop baroque (shakespearienne) ses vues, ses genres, ses moments musicaux ; qu'on ne pouvait faire tenir dans la même soirée l'action noire, ramassée de *La Prise de Troie*, nocturne sanglant, grandiose et fatal et les lendemains lumineux des *Troyens à Carthage*, églogue pastorale menacée par la guerre, où Enée apparaît comme un sauveur, mais un destin aussi, dont l'élan vers une patrie neuve à fonder laissera Didon, jusqu'alors si peu tragique, dans des larmes de sang – action finale de plus, qui se suffirait presque, d'accent et de coloris d'ailleurs fabuleux, au terme de tant de péripéties. Berlioz pourtant évitait ici ses erreurs ou négligences dramaturgiques anciennes. Leur longueur seule fait des *Troyens* panorama ou kaléidoscope comme *La Damnation* : car ici sont à l'œuvre l'Histoire, une progression, la fatalité d'une séquence – et non pas seulement un immense personnage ténor comme dans *La Damnation* ou *Benvenuto*, mais deux héroïnes, belles et grandes (et différentes) comme même Gluck n'en a produit aucune, élevant leur *pathos* sur le cothurne d'orchestre le plus riche, suggestif et vivant jamais produit (Wagner à cet égard est encore presque dans les limbes). Son propre dramaturge (et découpeur), du moins la légende, *L'Enéide* déjà écrite, maintenaient Berlioz dans une vraie rigueur ; s'il se dispersait ou digressait, c'était pour ajouter à la légende ce qu'il était du génie de la musique d'y apporter : l'évocation, les champs, l'Ode d'Iopas à Cérès, la brise de mer et l'impossible retour qui inspirent à Hylas sa chanson devant la trop

puissante mer et son *vallon sonore*, culminant avec un septuor aux étoiles, d'un ensemble et d'un lyrisme jamais osés, et un duo où il semble que ce soient toutes les amours magiques de la légende qui s'entendent (comme Shakespeare en montrait littéralement le modèle dans *Le Marchand de Venise*) pour transporter Didon et Enée à l'empyrée des amants. Sur quoi, en toute fin, cet appel par Didon seule au *beau ciel d'Afrique* qui nous offre soudain, miracle en musique, l'Enéide sentie. Le remarque-t-on assez ? C'est comme si à l'appel de cette muse aimée d'enfance, Mnémosyne, mémoire de ceux qui aiment ce qu'ils lisent et le savent par cœur, Berlioz électrisé d'un coup devenait plus grand poète qu'il n'était vraiment, en alexandrins que Corneille pourrait avoir écrits, et qui délivrent leur musique à la fois dans leur rythme inspiré (tout autre chose que douze pieds qui se comptent, indifférents et pareils), dans la saveur sonore de leur résonance (et parfois assonances), et des images soudain qui foudroient. Citons. Tels qu'ils sonnent, qui croirons-nous avoir pu frapper de telles médailles ? Cassandre est dans sa mantique de devineresse, mais chez quel moraliste ou tragique du XVII^e^ siècle français va-t-elle chercher son incroyable « C'est le temps de mourir et non pas d'être heureux », à quoi Chorèbe rétorque, non moins grand classique : « Cesse de craindre en cessant de prévoir » ? La Camille d'Horace aurait pu s'écrier : « Sœur d'Hector, va mourir sous les débris de Troie ! », et le vieil Horace lui-même (ou Don Diègue outragé) : « Le salut des vaincus est de n'en plus attendre. » Berlioz a retrouvé le ton perdu, la noblesse perdue : c'est en un sens revendiquer face aux béotiens d'endosser la tunique de Nessus. On le moquera. Il pourra se plaindre, et pas pour rire, de voir ses *Troyens* imprimés (et pas joués) débités en morceaux comme à l'étal d'une triperie où la ménagère prend du mou pour son chat. Jamais il ne verra vivante Cassandre, sa vierge adorée. Pas loin d'un siècle passera avant que Covent Garden (non, pas la France) ne réhabilite *Les Troyens* en les présentant entiers et d'un seul tenant, dans leur progression fatidique inspirée. Il est juste de dire que depuis ils sont tenus pour l'immense chef-d'œuvre lyrique d'un siècle qui en compte quelques-uns, le seul où l'émotion s'ose humaine à plein, sans pudeur ; où pour une fois ce qui chante, c'est la tête épique.

Bernstein, Leonard (1918-1990)

Laissons de côté l'œuvre. Elle a été passionnément, génialement contemporaine, avec son air d'Amérique apporté à la musique la plus classiquement faite, des symphonies exprimant aussi bien (*Age of Anxiety*) les angoisses propres à ce temps ou (*Jeremiah*) notre immémorial à tous. Survivra plus certainement *West Side Story*, qui eut l'opportunisme supérieur de remettre une histoire de toujours aux lieux et au temps où la révolte de la jeunesse apprenait à s'incarner dans la danse qui demande, affirme, proteste,

s'éclate : avec Jerome Robbins pour chorégraphe et ce fond de décor désormais obligé qu'est la violence des villes, *West Side Story* inventait à la comédie musicale une actualité qui n'était pas un effet de mode et ne risquait pas, hélas, de passer. Presque plus pure apparaît en regard la musique de film de *Sur les quais*, histoire d'une violence plus objective, sans rien de romance qui l'édulcore. Un oscar la couronnait l'année même où Bernstein dirigeait à la Scala *La Sonnambula* de Bellini avec Callas et Visconti. Etant si américainement actuel, on n'est pas plus divers, plus complet. Foudroyante, adulée, adorée a été la carrière du chef d'orchestre. Lennie avait le don de démontrer, en même temps (et peut-être l'un grâce à l'autre) *se montrer*, et faire aimer ce qu'il aimait. Son coup de maître fut sûrement, Juif de parents russes exilés et devenu personnalité mondiale, de faire jouer Mahler, avec finalement amour, aux musiciens de Vienne qui n'y tenaient pas (et d'ailleurs ne l'avaient jamais joué). Il était l'homme de toutes ces grandes occasions : le bicentenaire de Beethoven avec un *Fidelio* mémorable, comme la commémoration de Kennedy assassiné. Sur le tard les productions télévisées (et Dieu merci conservées en DVD), de ses grands cycles Beethoven ou Brahms, Mahler ou Chostakovitch sont les plus sensationnelles opérations de communication que la technique ait permises, offrant la meilleure musique la mieux faite à tous sans discrimination, la faisant aimer. Qu'à cette occasion la crinière argent de Bernstein lui soit devenue auréole pour le monde entier reconnaissant n'est en somme que justice.

Qu'on ne s'en étonne pas. Avec son charme radieux, et une telle générosité d'énergie sans cesse se renouvelant, il suffisait de le vouloir, et il l'a fait. Mais s'il a su si bien le faire c'est que, se montrant si complaisamment (et ne se cachant pas de se montrer), Bernstein en vérité ne montrait que la musique, et il la montrait comme personne. Le don d'enseigner, et d'enseigner selon la tradition, ce don rabbinique se multipliait chez cet humaniste instruit, qui savait son latin et son grec, et avait occupé la chaire de poétique à Brandeis. Le grand coup, unique, de l'œuvre de Bernstein, celui qu'aucun chef n'a été assez pédagogue et surtout altruiste

pour y consacrer autant de son temps, ça a été à partir de 1954 ces fameuses émissions sur la musique où, se mettant au piano (il y était performant, sensible, génial) ou dirigeant (son NY Philharmonic, dont il fut le patron quarante ans après Mahler, le suivait parfois dans ses démonstrations), ou tout simplement parlant (ce qui est le plus difficile à propos de musique, et pour un professionnel habituellement plus encore) et regardant son public dans les yeux (ce que ne fait jamais un chef, espèce ostensiblement tourne-dos), il commentait, il expliquait, il faisait comprendre : le rythme, la forme, l'orchestration, ce que c'est, comment ça se fait, etc. Ces cinquante-trois introductions aux Young People's Concerts nous ont été conservées ; à nous de vérifier que Bernstein y a mis non seulement beaucoup de temps désintéressé (nul n'aurait deviné la fantastique popularité qui allait l'en récompenser auprès du grand public) mais un savoir, une clarté d'esprit, l'humilité aussi de se mettre à la portée des *humiliores*, leur montrant qu'eux aussi ont droit au savoir, que l'accès n'est pas réservé aux favorisés et aux diplômés. Pour toute l'Amérique musicienne il fut ce Socrate, avec l'absolument même absence de condescendance – cela est d'un vrai, d'un grand maître.

Bizet, Georges (1838-1875)

Non, il n'est pas seulement *Carmen*. Seule sa mort précoce (à peine plus âgé que Mozart), trois mois après la première, en a décidé ainsi. Où ne serait-il pas allé ? Sur un sujet permettant tous les pittoresques, tous les flaflas hispanisants, Bizet, fidèle à Mérimée, a fait serré, concis, et même sec. « Que de mots superflus ! » : Carmen coupant la parole à José, c'est tout Bizet dramatique. Congé à Sire le Mot, si cher au Français, même librettiste. Le coloris franc, le timbre (rarement si bien traité alors, et traité pour lui-même), le contour, le galbe sont si nets, il n'avait pas besoin d'y rajouter. Bien avant

Pelléas et sur cette même scène de l'Opéra-Comique Bizet inventait que l'opéra s'allège de ses tunnels, que même la figuration y agit et vit. On peut oublier, c'est vrai, qu'avant il avait fait des *Jeux d'enfants*, une éblouissante *Arlésienne* (dont l'esprit, le ton, l'allant passeront dans *Carmen*) et même une symphonie. Mais on n'oubliera pas qu'avec ses *Pêcheurs de perles* le chant français avait trouvé (« Oui c'est elle, c'est la déesse ») son duo le plus sensationnellement musical, et surtout (« Je crois entendre encore », magique romance de Nadir) son plus sensuellement entêtant, enivrant moment mélodique. Où ne serait-il pas allé ? !

Boito, Arrigo (1842-1918)

N'aurait-il été que le maître écrivain à qui Verdi doit le serré théâtral, la vérité de ses deux derniers livrets d'opéra, *Otello* et *Falstaff*, tous deux à la hauteur de Shakespeare et prenant pourtant avec lui des libertés de restructuration où tout autre aurait perdu son sang-froid, Boito aurait, à parité avec Da Ponte pour Mozart et Hofmannsthal pour Strauss, sa place parmi les très rares qui ont su entre littérature et musique créer un compromis fécond. Littéraire, il l'a été sans doute en priorité, né dans la culture et l'imagination propre à la culture (papa était peintre, maman polonaise et *contessa*). Sa place était marquée d'avance dans la Scapigliatura, chez les ébouriffés qui faisaient avancer intellectuellement la jeune Italie du Risorgimento. Il donnera en temps voulu le *Libro dei versi* attendu de tout jeune poète, avec un *Alfier nero* à accent hoffmannesque et un *Re Orso* plus individuels. Outre une formation musicale complète au conservatoire de Milan, il progressera dans la complémentarité littérature/musique d'une façon invisible, mais originale et sûrement féconde, traduisant dans une prosodie de poète et de musicien *Rienzi* et *Tristan*, *Der Freischütz*, et jusqu'à *Russlan et Ludmilla.* Rien d'étonnant que, de là, il se fasse librettiste de plein droit au service d'autrui (Ponchielli pour *La Gioconda*) et, en attendant la rencontre avec Verdi, de lui-même, avec *Mefistofele* qu'il osait hors d'âge et qu'il fera assez témérairement créer à la Scala en 1868, s'attirant un froncement de sourcils de Rossini pourtant débonnaire, qui trouvait le sujet bien escarpé pour un génie si jeune. La catastrophe fut à la hauteur de la témérité, et il faudra sept ans de remaniements (il y en aura encore d'autres) avant que *Mefistofele* ne triomphe à Bologne, puis partout où des basses stars, Chaliapine en tête, s'en empareront. Le premier Boito en poète, et si jeune, osait faire tenir en cinq heures et plus le premier *Faust*, et aussi le second. Sa vision littéraire était pointue, haut tendue ; la capacité de synthèse, à son âge, sensiblement moindre ; les moyens musicaux carrément inférieurs. De bonnes et grandes idées, qui donnent à penser, et prêtent éventuellement à un état d'âme un bel habit mélodique, cela ne fait pas un drame lyrique. Pourtant la touche inspirée

du génie, un génie jamais sûr de lui, perce dix fois dans *Mefistofele*. Ce n'est pas assez pour une continuité d'action, une unité. Un pittoresque, au mieux. Tout le reste de sa vie, plus d'un demi-siècle depuis les premières esquisses, un *Nerone* occupera Boito ; il détruisait impitoyablement ce qui d'abord avait semblé achevé, satisfaisant. Il était mort depuis cinq ans, et même Toscanini avait travaillé à le compléter, quand *Nerone* fut joué en très grande pompe (la distribution masculine fracassante alignait Pertile, Galeffi, Journet et Pinza ! Plus Rosa Raisa l'unique), comme si la Ville Eternelle et le fascisme naissant s'autocélébraient dans ce très inattendu saint patron. Boito devenu référence nationale n'y était pour rien.

Il survit par Verdi. Il l'avait rencontré tôt, lui avait donné les paroles de l'*Inno delle nazioni* ; puis l'avait froissé avec une ode *All'arte italiana* appelant à un renouveau qui n'était pas Verdi. Ricordi les rapprocha et c'est au sens dramatique serré de Boito (aguerri certainement par ses traductions de Wagner, par son propre livret de *La Gioconda* arrangeant Victor Hugo) que Verdi dut la renaissance de son *Simon Boccanegra* remanié : et de là *Otello* (où les cinq actes originels deviennent quatre, et brefs, tout l'acte vénitien suffisamment évoqué en trois phrases d'un duo d'amour) et *Falstaff*, qui n'hésite pas à faire entrer l'un dans l'autre *Henry IV* et *Les Joyeuses Commères*. Sachons cela. Remercions pour cela. Et écoutons l'*Altra notte* de Marguerite dans sa prison, pour admirer quel sensible coloriste et orchestrateur des états d'âme, quel exceptionnel psychologue en musique était Boito, évidemment inhibé comme compositeur par son trop de goût et savoir littéraires.

Borodine, Alexandre (1833-1887)

Le plus singulier en tout cas, par là même peut-être le plus attachant des grands Russes de la musique : né à part, menant sa carrière, faisant sa vie à part, accompagné pourtant de bout en bout par l'appel de la musique, irrésistible, et le souci de l'œuvre, lancinant. Mais elle restera inaboutie, et lui-même en un sens à jamais incomplet. Il était né hors normes, papa était prince géorgien, Guédévanichvili, rien que ça, mais maman la femme d'un autre. L'enfant dut donc selon la loi être adopté par un serf dont il porta le nom, mais fut élevé mieux que le petit prince qu'il aurait pu être, sachant les langues, touchant des instruments, d'emblée attelé à des symphonies de Haydn qu'il déchiffrait à quatre mains, très vite orienté d'ailleurs vers des sciences plus exactes ou plus appliquées. Il entrera à l'Académie de médecine à dix-sept ans, nommé assistant après un brillant parcours complet de six ans ; suivra un doctorat en chimie, pas moins : d'où des tournées d'études, en Allemagne surtout, et diverses communications dans les publications spécialisées. Il avait commis dès ses quatorze ans un trio sur motifs de *Robert le Diable*,

composant volontiers, mais forcément en passant, vivant d'ailleurs toujours davantage en musique du fait de son mariage avec Catherine Protopopova, pianiste de bonne force. En même temps, sur ses trente ans, il se liait avec Balakirev, assez pour être agrégé, lui le dernier, au fameux groupe dit des Cinq qui révolutionnait la musique russe. La rencontre la plus décisive pour lui fut pourtant à Weimar celle de Liszt. Car dans ce groupe même (qui à la vérité n'en était pas un : tout sauf une école ; et de doctrine, point) Borodine restait à part. Lui seul nourrissait en lui l'étoffe pour deux quatuors classiques, à l'allemande, irréprochables de facture, et dont l'un abrite une *Rêverie* tout sauf allemande, slave en plein par son élan mélancolique éperdu. Il ne sera capable d'aucune musique autre que celle qu'il sentait vivre en lui, voulait fortement, et a su donner à l'œuvre le temps de mûrir. Ce n'est pas un hasard si sa deuxième symphonie fut surnommée *Epique*. Borodine respirait musicalement selon de grands espaces en lui. Là toute une bigarrure d'instruments déployait cantilènes et évocations sur des rythmes orientalisants. Il ne suivait pas la mode. C'est sa part d'Orient qui appelait en lui. C'est tout naturellement qu'au bout de trois (et n'ayant pas achevé la troisième), sa puissance, sa verve symphonique se réduisirent, se cristallisèrent dans le voyage féerique. Il dédiait très justement *Dans les steppes de l'Asie centrale* au vénéré Franz Liszt, qui accomplit idéalement son idée de poème à programme. La Russie était expansionniste, ses caravanes s'enfonçaient dans cette immensité plate, et c'est une chanson revenue de très loin, du pays, qui leur parle soudain avec cette mélancolie indiciblement tendre. C'est conquête et c'est nostalgie, où le sang géorgien de l'auteur met la pointe d'âcreté qui l'authentifie. Pure évocation, musique pure. Mais quand la danse s'y met ! Borodine avait déjà mis à part de son opéra inachevé, très autonomes, les *Danses polovtsiennes*. Là c'est une Russie absolue, populaire et sans âge, guerrière et religieuse, qui s'incarne avec une vitalité enthousiaste. La troupe de Diaghilev connaîtra demain avec elles un triomphe collectif plus incontestablement russe que celui, ensuite, du *Sacre du printemps*, qui leur doit pas mal. Le fait est qu'avec ces deux titres, soit pas même vingt minutes d'orchestre en tout, Borodine inventait à la Russie, en paysagiste de l'âme, l'identité sonore symbolique et irrésistible dont Bakst et son génie décoratif allait bientôt donner l'équivalent plastique chatoyant.

Borodine n'a jamais voulu se donner tout son temps pour l'œuvre. Mais il y revenait, ne savait plus par quel bout la reprendre, ses recommencements ressemblaient à des repentirs, qui laisseront aux héritiers l'impossible tâche de reconstituer le puzzle, de l'achever aussi. *Le Prince Igor* est bancal et sommaire dans sa dramaturgie, ses héros ne sont guère mieux que des présences sonores superbement habillées, mais quelle présence dans la seule sonorité, quelle individualité dans le timbre ! Et quel *epos* dans leur chant ! Car on est dans l'épique, et l'épique simplifie les âmes, les rendant doublement vibrantes. Cette source vive, ingénue, colorée, cette naïveté vivante quand l'Europe s'occupe à faire naître *Parsifal*, quel rafraîchissement !

Boulanger, Lili (1893-1918)

Première femme couronnée par le grand prix de Rome, de bout en bout de sa trop courte vie reconnue géniale, fauchée dans sa fleur absolue, son culte maintenu par l'aînée mondialement célébrissime qui lui survécut plus de soixante ans, pourtant Lili Boulanger est absolument méconnue, quand elle n'est pas tout simplement ignorée. La piété de la grande sœur, piété *jalouse* en tout sens du terme, l'a dévorée, changée en cénotaphe. Quelle famille, il est vrai ! Monsieur Père, prix de Rome lui-même, avait soixante et onze ans quand Nadia (elle-même à son tour lauréate à Rome, mais deuxième second grand prix seulement) vint au monde, soixante-dix-sept pour Lili. Madame Mère était russe, comtesse, chanteuse et veilla, suprêmement bien, à l'éducation des petites filles modèles. Le talent de l'aînée éclata vite ; encore plus vite le génie de la puînée, pour autant que le génie se mesure à une facilité pour attraper l'air du temps et le faire sien, à son plus cultivé, son plus sérieux aussi, pour l'exprimer avec une vibration sinon la plus individuelle, du moins la plus immédiatement reconnaissable qui soit. Comment, si jeune, le génie (et chez une femme ! à cette époque !!!) pourrait-il être autre chose

qu'une réceptivité ? Plus un timbre de voix ? Lili (Marie Juliette Olga en vérité ; Nadia était Nadejda et Juliette aussi), tout enfant, avait été malade et restera à jamais fragile, à la limite de l'immunité, menacée ; et sensible d'autant, poétiquement ouverte à l'impression.

Il y avait du chant en elle, expression la plus spontanée (mais individuelle pour autant) qui se puisse ; et elle avait des lectures de poètes ; plus ce climat teinté d'à la fois Debussy et Maeterlinck qui semble l'avoir fait naître petite sœur précoce et prédestinée de Mélisande. Elle obtiendra du reste permission de faire opéra de *La Princesse Maleine*, mais n'ira pas au bout. Elle n'était programmée que pour du bref, et de souffle bref (mais d'abyssale sensibilité), pour une vie plus que brève. Elle se jeta littéralement sur *Tristesses* de Francis Jammes, s'en obséda, y choisit treize poèmes auxquels elle donna (avec l'accord de Jammes) le nouveau titre *Clairières dans le ciel*, emprunté à un autre recueil de lui : amour et vie d'une femme à la sensibilité intuitive frémissante et qui sait deviner, mais pas en Madame Bovary, l'état d'âme derrière le paysage. Extrême impressionnisme d'humeur, chef-d'œuvre musical d'un préraphaélisme passé de mode, pas en copie, mais réinventé par une artiste adulte qui en a le droit, l'âge, le génie. Ces *Clairières* ont été jouées quelques jours avant la mort de Lili ; à peine depuis, malgré le zèle pieux de Nadia et son millier d'élèves, ses obligés, tous devenus patrons partout.

Devinait-elle sa mort précoce, son si peu de temps pour sentir, ou seulement pressentir ? Le fait est que la mort est partout dans son chant, mort et piété, mort et ferveur : simplement sublime *Du fond de l'abîme*, *Psaume 129*, *Pie Jesu*, *Pour les funérailles d'un soldat* (d'après Musset ! Ses vingt ans il est vrai n'auront guère eu à vivre que la Grande Guerre), *Vieille Prière bouddhique*. Sa dernière mélodie, *Dans l'immense tristesse*, elle l'a écrite sur le poème d'une sourde, muette et aveugle. De tout cela, de son vivant, elle n'a rien entendu ; ce n'était pas publié ; mais prêt, comme d'avance et par pressentiment *corrigé*. Elle n'avait qu'à ressusciter dans son œuvre. C'est encore à faire. Nadia voudra passionnément faire passer dans son enseignement (sa part, à elle, de génie) l'inspiration, les directives que toute sa vie, dira-t-elle, elle continuera de recevoir de Lili. Ce n'était pas l'incarner pour tous dans la seule vérité qui vaille : celle de l'œuvre, de qualité rarissime dans sa différence, son timbre, sa fierté mâle.

Brahms, Johannes (1833-1897)

En musique il était mal élevé ; pauvre et privé de conservatoire, il apprenait d'oreille puis d'imitation, tout enfant, dans les bastringues de Hambourg où papa Brahms était violoneux, s'endormant parfois dans le giron de ces dames. Il s'en revanchera par une boulimie de connaissance et de

patrimoine : un des premiers à posséder la complète toute neuve *Bach Ausgabe*, à avoir chez lui Scarlatti (qu'il jouait avec une légèreté d'elfe) et même Palestrina (qu'il bûchait), collectionnant d'ailleurs les manuscrits, au premier rang desquels la *Symphonie n° 40* de Mozart, une paille ! Autodidacte il était aussi en piano, très virtuose de sa patte courtaude, qui faillit le faire engager par Barnum pour les Etats-Unis ; pas moins virtuose d'oreille d'ailleurs ; tournant (à pied) avec son copain Reményi violoniste, il transposera sa partie de piano d'un demi-ton, à vue, le violon s'étant désaccordé. Son sol, sa patrie, ses racines, c'étaient le Nord, l'Allemagne de la mer et de la forêt, pieuse et profonde. Reményi fut pour lui la tentation, l'appel du large (il mourra en murmurant son nom), mais il trouva en un autre et plus grand violoniste, Joachim, son fraternel surmoi, apprivoisant à la forme, poliçant et polissant son génie d'abord hirsute, abondant, rugueux. Joachim le conduisit chez Schumann, qui lui ouvrit (Clara aussi) les bras, le proclamant « celui qui devait venir ». Brahms avait vingt ans. Qu'il ait vécu une longue et féconde vie à hauteur de cette espérance sans en être écrasé dit long sur son endurance, sa patience, sa vertu – sa solitude aussi. Il finit par aller vers davantage de sud et de soleil, l'Italie, pour voyager (il détestait le train, qui le privait du paysage qu'on se fait à pied), Vienne, pour s'y fixer. A vingt-cinq ans à peine il avait déjà derrière lui ses *Sonates*, gigantesques, et un premier concerto pour souffle et mains de titan : il avait démontré que lui, le premier de ceux venus après, l'ombre encore toute proche de Beethoven ne l'effrayait pas. Il sera plus réticent à se mettre à la symphonie, et long à aller jusqu'à quatre, mais où l'évidence de la puissance organique, la légitimité du chatoiement sonore, l'ampleur et le plaisir d'être ample pourraient faire paraître Beethoven lui-même, en cette matière (et cette matière seulement), un rien fait, fabriqué et formel.

A Vienne il découvrira Schubert oublié (mais dont *Am Meer*, sorti d'où, rôde déjà, textuel, dans le trio de ses dix-huit ans), fera jouer un peu de *Fierrabras*, de *Lazarus*, et très certainement (et lui seul) fera passer quelque chose du génie mélodique naïf de Schubert dans ses propres lieder, alourdi, épaissi de son romantisme forcément tardif et plus sombre de texture. D'opéra il ne tenta point : trop sérieux et sévère, trop prude pour ces italienneries. Mais sa ferveur, son lyrisme se déploieront, en pure merveille vocale et chorale, dans un *Requiem allemand* dont lui-même choisit les textes de la Bible ; à la mort de sa mère il y rajoutera un fabuleux lumineux moment où plane la voix de soprano, et où le texte consolateur sera de Nouveau, plus d'Ancien, Testament. Sa mère morte, sa seule immédiate consolation fut de s'enfermer et de se jouer les *Variations Goldberg*. Prodigieux Brahms. Il ne sut pas se faire aimer, et peut-être ne s'y employa-t-il pas vraiment. Sa sainte mère et Clara, veuve et maternelle (il l'appelait *Liebe Frau Mama*), sont restées pour lui les grandes figures femmes, aimées et tutélaires.

Il avait commencé dans l'immense. Il finira, de façon non moins beethovénienne, dans le raccourcissement. De plus en plus de pièces, de plus en plus brèves, économes de son et d'ampleur (mais quasiment infinies dans le spectre de leurs nuances, estompes et attaques) éclaireront son crépuscule, qu'il appelait « berceuses de mes douleurs ». Tardivement il succombera presque en extase au charme vocal pur de la clarinette, qu'il dut interpréter comme son propre chant du cygne : au génial Mühlfeld il dédia deux sonates, et un quintette où, par pur génie de la sonorité, un autre monde s'ouvre et sourit. Il paraît incroyable que le promeneur à longue barbe de la forêt de Vienne ait été aussi un fervent d'Ischl, où il se régalait d'opérettes. Sa dernière soirée fut pour son ami Johann Strauss, mais il ne put voir jusqu'au bout la Déesse Raison. Sa dernière encre, pour ses incroyables *Chants sérieux*, une nouvelle fois choisis par lui dans l'Ecriture, et la plus hautaine. Prenez garde à Brahms. Si vous vous rendez à la magique douce tendresse qui sourd de ses aspérités et cahots il pourrait bien, à cause de l'âme, *la couleur d'âme*, vous en gâter d'illustres qui passent pour plus essentiels. Pour quelques-uns, Brahms est un destin. Combien sont-ils, de musiciens dont on puisse le dire ?

Britten, Benjamin (1913-1976)

On ne peut pas vouloir cela, c'est un don. On ne peut pas non plus (parfois on voudrait bien pouvoir) s'y dérober. Sauf Schubert, pas un musicien qu'on sache n'a eu au même degré que Britten, en plus du don de sentir, la loyauté de ne pas s'y dérober, l'acceptant tel quel, comme font les innocents (qui sont aussi les pacifiques), n'édulcorant pas, ne sublimant surtout pas : mais *éprouvant*. Cette fonction d'avertisseur, de messager, il l'assumait sans compromis : un sismographe, réceptif aux maux épars dans l'air ambiant, et sensitif jusqu'à la souffrance. Nietzsche précisait (il s'y reconnaissait assez) qu'une telle souffrance ne rendait pas forcément meilleur, mais sûrement

rendait plus profond. Qu'on y ajoute l'extrême intégrité de son attention : au travail en cours, au temps où on vit, aux autres. Pleinement présent au siècle, attentif, actuel, Britten a vécu en retrait pourtant (le *pathos des distances*, Nietzsche toujours), jaloux de ses propres marges. Il faut bien dire qu'au regard, les marginalités imposées par le monde, l'état des idées et des mœurs, pâlissent. Il était homosexuel déclaré, des décennies après Wilde quand même : sa liaison de toute une vie avec Peter Pears, interprète et inspirateur, a été essentielle à sa continuité et sa cohérence créatrices ; et il était objecteur de conscience, aux années mêmes où l'Angleterre allait au combat avec Churchill. Ces deux positions également périlleuses, il les assumait avec une intégrité et une dignité que Kipling n'aurait pu désavouer. Britten portera le poids de l'opprobre le front haut et le regard clair ; il lui en restera, devenu une gloire nationale (et même à la fin Lord Britten of Aldeburgh), une répugnance à se laisser mettre dans quelque *establishment* que ce soit. Jamais il ne cessera d'être le Britten qui une première fois a parlé pour ceux qui n'ont pas droit à la parole : les enfants apeurés ou battus, le marin qui bégaye au moment de dire son bon droit, et les condamnés à la même mort par la même guerre, fussent-ils selon la loi ces ennemis qui s'entretuent. A toutes ces douleurs, par la seule musique, Britten a apporté une autre hauteur et dimension, par l'harmonie qui est réconciliation : mais pas une fois la beauté de la musique n'affadira le message des mots, n'en maquillera la cruauté. Eux, il a tout de suite pris soin de les chercher chez les plus grands. Ce n'est pas un hasard. Britten était littéraire et lecteur, c'est à son ami Auden qu'il a pris, aussi tôt que 1937, les paroles de *On This Island*, son premier ensemble significatif pour la voix. Suivront Rimbaud pour *Les Illuminations*, Michel-Ange puis John Donne pour des sonnets, William Blake pour des proverbes, Thomas Hardy pour *Winter Words*, T. S. Eliot, Hölderlin enfin et même Pouchkine. Aucun compositeur, même Wolf, n'a visé si constamment et diversement haut. C'était une façon de montrer que hors appuis et subsides, seuls, Peter Pears et lui-même au piano, ils suffisaient à la tâche. Son don musicien le plus rare était la palette entière, jeu d'estompes et d'éclairages compris, qu'il avait dans la pulpe de ses doigts de pianiste, sensibilité sonore qui l'a fait le plus imaginatif des accompagnateurs. Il aimait cette position en retrait où on sert, et s'efface. Plus tard, chef d'orchestre de même sensibilité et *écoute*, il s'accompagnera à lui-même Mozart, qu'il jouait avec une qualité de tristesse lumineuse, unique.

De son isolement le temps de guerre fit pour l'Angleterre un repli de plus, mais qui vit incroyablement se déployer la capacité musicienne nationale. Depuis toujours enracinée, mais trop volontiers confinée au folklore et aux *carols*, c'est comme si la pratique chorale aussi participait à l'effort de guerre. De ce sol montèrent alors deux voix qui allaient chanter pour le monde entier, Kathleen Ferrier, Alfred Deller. Britten était derrière les deux. Son grand destin personnel s'était assez marqué, et tôt, quand Salzbourg accueillit en 1937 ses *Variations sur un thème de Frank Bridge*. Il allait donner en 1946

à Glyndebourne sorti de son sommeil de guerre *The Rape of Lucretia,* dans la tradition de Purcell et du masque : Kathleen Ferrier y débutait. L'année suivante, avec Pears et Eric Crozier, metteur en scène, ils fonderont l'English Opera Group d'abord, puis le festival d'Aldeburgh. Une nouvelle Angleterre lyrique naissait, très à l'impulsion de Britten, elle voulait ses lieux, ses interprètes, son public. Les pas loin de vingt ans qui vont suivre seront spectaculaires : une secousse sismique, mais collective, nationale, et par là même autrement significative qu'un siècle plus tôt l'entrée en roman des sœurs Brontë. Le 7 juin 1945, le monde n'était certes pas remis de la guerre. Aussi *Peter Grimes* n'a-t-il pu créer la secousse mondiale fondatrice qu'il aurait dû : événement resté local de toute façon, puisqu'en anglais, et hors *establishment* en plus, au Sadler's Wells. Mais déjà la mer, les grands espaces, l'aspiration au large, la vision du ciel constellé avaient envahi l'opéra, d'une seule tornade revivifié. Des humains mieux que héros (à l'ancienne), antihéros, mais épiques par le souffle, la vibration, le sacrifice : et en contrepoint la rumeur du bourg, l'étroitesse des installés, la suspicion de ce qui est autre, différent. Quelle fresque ! Et tornade en effet ! D'une dimension cosmique et en même temps d'un pittoresque aigu et amer, et puissamment symphonique comme par ailleurs ! Le fabuleux coup d'essai d'un Britten de trente-trois ans installait l'Angleterre au premier plan lyrique d'un monde où le lyrique s'exténuait, en même temps que les grands forts sentiments simples qui en sont l'âme vibrante. On découvrait l'authentique différence de Britten, celle qui l'a fait le créateur qu'il a été, la *générosité*. Celle du cœur. Celle aussi de la sève. Passons sur *Albert Herring*, sur *Let's Make an Opera*, faits pour vivifier le terreau anglais. Six ans plus tard, mais à Covent Garden cette fois, *Billy Budd* récidivait : conte de mer et de visions (de mer, de ciel étoilé), conte aussi de guerre sur mer, avec l'écrasement de l'innocence, qui n'a que sa beauté qui parle pour elle, sous le talon cruel de la loi. La musique, ses couleurs, sa vibration d'âme n'y sont que comme une sympathie mise en acte, elles transfigurent le superbe argument pris chez Melville, le nimbent d'une spiritualité poétique qui n'y était qu'en puissance. *Commisération*, c'est le mot clé, Britten nous le suggère, le répète, insiste. Toute sa musique, faite et écoutée de concert, est *partage*, celui d'une misère qui est le lot du monde, la part de chacun et peut-être la faute de personne (ou de tous) ; partage et, par là même, expiation. Janáček le premier avait montré dans *Jenůfa* le poids du fardeau de misère, qui est pour tous ; et comment il s'allège dans la souffrance partagée, et s'y expie. C'est la très neuve variante qu'apporte l'opéra du XX^e^ siècle aux thèmes douloureux et éternels du péché originel et du rachat, de l'acquittement. Cette âme lyrique neuve, Berg aussi l'a devinée dans un *Wozzeck* qui doit tant à Büchner. Avec Britten, c'est le même fil rouge depuis *Peter Grimes* déjà, et *Billy Budd* maintenant. De là procéderont en 1954 *Le Tour d'écrou* d'après Henry James (et qui lui doit beaucoup) et *War Requiem* en 1962. *Le Tour d'écrou* innove une sorte encore inconnue de fantastique domestique, et ose dévisager en face le tabou, l'enfance à la fois maligne et

innocente, l'enfance mordue par le mal. *War Requiem* demande le sang-froid extrême d'estimer puis aimer l'ennemi au même titre que l'ami et celui, à haut risque, de dénoncer la guerre et elle uniquement comme le crime contre l'humanité qu'elle a toujours été, d'où quelques autres découlent. Britten savait ce que *War Requiem* doit à Owen, son poète assassiné, et à la façon dont vient s'y immiscer la liturgie, celle qui fait oublier les individus et efface les différences, et dont on oublie qu'elle est latine pour n'y entendre que l'universel, tant sont millénaires sa plainte et sa consolation. Chaque fois qu'il a pu, Britten est revenu à cette veine, il l'exposait au théâtre si possible, mais toujours dans sa vérité textuelle. Des tréteaux y suffisent, ou une église, la leçon de *Lucretia* ne s'est pas perdue : *La Rivière aux courlis*, *La Fournaise ardente*, *Le Fils prodigue*, paraboles d'Eglise, explorent la même Bible, exposent la même âme. Pareille élévation, et simplicité (dépouillement) dans l'élévation, en vérité, éclipsent même la parfaite réussite qu'est *Le Songe d'une nuit d'été*, best-seller mondial, et l'ambitieuse, ultime, testamentaire *Mort à Venise*, où se récapitule toute une vie de fidélité dans l'affirmation, le témoignage, le combat. La prodigieuse versatilité de Britten, sa superbe facilité (et même faconde) artiste trouvent tout autre substance, leur vrai son plein, leur brûlante pureté d'eau et de métal seulement quand y vibre, transfigurant tout, cette commisération qui est la charge et le salut de tous, et ne donne vraiment sa leçon que par la voix, et au théâtre. Et Britten a fait cela au milieu de ce siècle de fer, qui croyait ne plus croire à rien !

Bruckner, Anton (1824-1896)

Bruckner n'a fait que cultiver la terre de tous, jamais nouveau, jamais différent, avec un attachement paysan et une foi attardée qu'aucun autre musicien n'a eus. Son jardin élu était la symphonie, il n'a mesuré ni le temps qu'elle allait prendre (à l'auteur, à l'auditeur aussi), ni les moyens à y mettre ; il l'étoffe et l'étoffe et l'enfle, sans du tout offrir en retour du pittoresque ou du chatoiement ni surtout, horreur, du plaisir. La musique médite, elle ne divertit pas. Devant un saint Pierre en plâtre doré du baroque autrichien le tâcheron arrivé au bout de sa tâche ne s'offensera pas d'être confondu aux autres culs-terreux de Sankt Florian, du moment que c'est à la droite du Père. Il a pu se dire, binant et bêchant la même prière que Francis Jammes : « Pour aller au paradis avec les ânes. » Bruckner voyait-il musique, d'ailleurs ? Plutôt *rassemblement* : une clairière fait l'affaire, si elle offre de quoi s'asseoir, et les assistants communient dans l'écoute. Ils y retrouvent tous mêmes racines, celles du sol et de la mémoire, celles aussi qui sont dans le ciel. Il est allé au bout de son projet, aussi peu carriériste que possible, changeant à peine de paysages (on a dit, et pas pour se moquer, qu'il avait fait neuf fois la même symphonie) ; étanche à ce qui est intérêt propre ou mode, wagnérien par

ferveur, pas par querelle ; se reprenant comme on reprise et priant à genoux le Bon Dieu (à qui il dédiait nommément sa *Neuvième*) de lui donner la santé d'aller jusqu'au bout. On l'a peu joué, et mal édité, l'épaississant encore, comme si sa mission sur terre était de faire comme Wagner les symphonies que Wagner n'a pas faites. Il faudra le rendre à sa vérité, et la percée sera lente : plutôt que percée, évidence peu à peu d'une intégrité, qui est aussi une nécessité. Bruckner est un goût tardif. En plus il a fallu qu'il se vide des contenus eschatologiques (pas faux) qu'on lui prêtait, et plus encore du parfum « *Gott mit un*s » que la mystique nazie y avait ignoblement collé. Mais quand ce goût se déclare… alors le lent et lisse et infini de ce parcours s'entrouvre, laisse approcher son humble et très prodigieux mystère. Dans cette plaine et cette forêt et sous ce soleil de tous, par-delà ces chasses et galops et appels de cors réitérés comme faute d'imagination ; derrière ces moments de pression et re-pression où on se dit qu'un créateur veut seulement s'obliger à continuer, sans thème neuf qu'il trouve et sans chant qui l'inspire, voici : ce sont ces coups sourds de la sève qui pousse, un aveugle, peu artiste et très entêté printemps qui frappe à la porte – l'incroyable éternel printemps d'un musicien né vieux. Et il nous vient, de par cette turbulence même, accès à un silence, comme la musique nous en dispense peu…

Comme un Böhm, un Jochum, un Schuricht éminemment nous font cela ! Et alors soudain nous nous disons que toute autre symphonie n'est que factice et formelle ; et Mahler d'autant plus fabriqué et bigarré jusqu'à l'irrespirable. *Luft !!* Voici la sève de la musique vraie, l'air pur ! Remarquons au passage que plus d'un chef se vouant à l'un emphatiquement s'est abstenu de l'autre, cela jusqu'au temps où tout chef a prétendu tout jouer : éclectisme d'où tout sort non pas pareil, seulement *indifférent*, hélas. Alors souvenons-nous : tout au long de sa carrière, le meilleur Karajan s'y trempait, s'y ressourçait. Qui le voit porter de bout en bout l'insensée heure et presque demie de la *Huitième* en oublie tout ce qu'il croyait savoir du souffle en musique. Sur ce contrôle aussi physique que mental voilà : s'appuie, se fonde, se soutient la durée. Un chef immobile, la Nature en travail. Rarement

musique ainsi a fait que nous croyions surprendre le Créateur à l'œuvre.

Bülow, Hans von (1830-1894)

On ne le fera pas figurer ici comme compositeur d'un *Nirwana* qui n'a guère marqué. Mais c'est au ciel des musiciens que ses magistrales transcriptions du Prélude de *Meistersinger* et de l'intégralité de *Tristan* (qu'il a tous deux créés en qualité de chef) pourraient lui assurer une place à côté de Liszt qui, en l'espèce, n'a pas fait plus musical ni plus virtuose, et de Wagner évidemment, l'autre gendre de Liszt : et entre ces trois-là la sèche Cosima circule comme un fil fatal. Hans von Bülow, comme son beau-père toujours, voulait du bien à Berlioz aussi : il a rendu le même service transcendant aux ouvertures de *Benvenuto Cellini* et du *Corsaire*. Berlioz en vérité aurait pu être le troisième des trois B de la musique, dont Bülow fut, dit-on, l'inventeur. Bach et Beethoven y sont premiers, de droit ; et Brahms qui complète ne viendra qu'après : mais on suggère aussi que ce sont les trois bémols à la clé de *L'Héroïque* qui auraient inspiré l'image. Brahms il est vrai sera très patronné par Bülow, devenu le chef d'orchestre le plus influent d'Allemagne, premier patron des Berliner Philharmoniker de 1887 à 1893 après Meiningen où, depuis 1880, il avait fait beaucoup pour Brahms (y compris de lui faire rencontrer Richard Mühlfeld, le clarinettiste de son beau crépuscule), et mis le pied à l'étrier à Richard Strauss, l'y faisant rencontrer, lui, Pauline de Ahna, la femme de sa vie, qui y créait Hänsel et y chantera Isolde.

Le fait est que de bout en bout la vie de Bülow recroise tout ce qui en Europe est musique. Par son maître de piano, Friedrich Wieck, il est déjà lié à Clara et, au-delà, à Robert Schumann. Puis le voici qui va coup sur coup en Suisse se mettre aux genoux de Wagner, qui n'est encore que l'auteur de *Tannhäuser* en exil et d'un *Lohengrin* pas joué ; puis à Weimar à ceux de Liszt, l'autre maître de la « musique de l'avenir », pour étudier encore. A vingt-cinq ans il est à la tête du département piano du conservatoire Stern, poste clé de Berlin ; à vingt-sept il succombe à Cosima ; enfin, en 1864, Louis II l'appelle à Munich comme à la fois pianiste et chef de son orchestre d'opéra. C'est là que l'un suivant l'autre il créera *Tristan* puis *Les Maîtres* : Cosima cependant tisse les autres liens qu'on sait et ils vont divorcer ; mais lui reste fidèle à Wagner. Suite à cet accident de parcours, Bülow s'en va reprendre une carrière de pianiste et chef d'abord largement itinérante. En une saison aux Etats-Unis il donnera près de cent cinquante concerts, créant même à Boston comme pianiste, au cours de l'un d'eux, le tout neuf concerto de Tchaïkovski, que celui-ci s'estimait incapable de jouer lui-même. Il est toutefois douteux qu'il ait osé au pays de Barnum l'exploit qu'il réservait aux publics autrement avertis de Berlin ou Vienne : la gigantesque enfilade des opus 106 (*Hammerklavier*, pas moins !), 109, 110 et 111 de Beethoven. Sa

mémoire le lui permettait, elle était phénoménale. Bülow fut d'ailleurs le premier chef à pouvoir diriger sans partition : et ce n'était pas *La Favorite* qu'il dirigeait. C'était *Tristan* !

Ces performances accumulées et cette endurance musicale n'empêchaient pas que Bülow fût chétif, de petite santé. Parti refaire ses poumons au soleil d'Egypte, il y mourut. Mais il passait la recette au tout jeune Richard Strauss pareillement atteint qui, lui, y trouva les couleurs scintillantes de *Salomé* et la recette pour encore un grand demi-siècle de santé.

Busch, Fritz et Adolf (1890-1951 et 1891-1952)

Bénis soient-ils. Fritz, l'aîné, chef d'orchestre, fut le premier à secouer sur l'Allemagne la poussière de ses souliers, du jour même où la musique cessait en Allemagne d'être une respiration, une âme libres. Il était alors patron à Dresde, créait Richard Strauss (*Intermezzo* et *Hélène d'Egypte. Arabella* était programmée) et initiait une Verdi-Renaissance à rendre l'Italie jalouse et Toscanini épaté. Il quitta tout, d'un trait, s'en fut en pays libre fonder Glyndebourne : et Mozart, depuis, s'entend autrement. Hermann, le benjamin, ne fut que violoncelliste : mais sans lui, pilier et fidélité, le sublime quatuor à cordes qui portera leur nom n'aurait pas ainsi servi Beethoven ; ni Bach l'orchestre de chambre également éponyme ; ni Schubert le trio béni où l'aîné tenait le violon et Serkin, pièce rapportée mais gendre d'Adolf, le piano. Adolf donc, le second, était violoniste ; le seul blond, ange de figure, et parfaitement aryen, que l'Allemagne ait produit ; enchantant tout jeune Bruno Walter avec son céleste solo de la *Missa solemnis* ; et d'emblée soliste transcendant et (c'était une nouveauté alors) chambriste, s'effaçant lui-même dans le service du quatuor. La maturité du quatuor Busch coïncidait avec les débuts de l'enregistrement électrique ; aubaine pour le plus grand répertoire, aussitôt rendu disponible. Ainsi la fratrie Busch incarnait la pratique musicale, mais l'âme aussi, la plus haute que la musique allemande ait eue à montrer. Arriva le nazisme ; la proscription du gendre, Serkin, comme juif ; son refus de toute offre pour le garder, par exception ; la hautaine solidarisation d'Adolf avec l'exclu ; leur retraite à Bâle ; l'exil ; et au bout de celui-ci, Marlboro dans le Vermont, fondé par Adolf Busch, où la meilleure musique de chambre européenne retrouvera souffle, vivifiée par le Nouveau Monde. Tout désignait historiquement, physiquement, Adolf pour qu'il soit l'icône aryenne et blonde d'un Reich millénaire. Lui et ses frères ont choisi la vérité. Bénis soient-ils tous trois, tous quatre plutôt : Serkin sera aussi de la fondation de Marlboro. C'est la plus noble saga familiale de l'histoire de la musique. Fonder à la fois Glyndebourne et Marlboro ! Réinventer *Cosi*, *Idomeneo*, ici et là les quintettes de Mozart et *La Truite* ! On en serait presque à remercier l'Histoire d'avoir été cruelle.

Busoni, Ferruccio (1866-1924)

Le destin qu'on appelle sur un enfant ne saurait être banal quand ses prénoms alignent Dante, Michelangelo et Benvenuto, après Ferruccio il est vrai. Papa était clarinettiste et italien, maman pianiste et allemande. Le grand Busoni est né dans la musique et même, pratiquement, dans un piano ; tout près de Florence en plus. C'est presque trop de fées. Intellectuel (pour ne pas dire intello), grand lecteur, goethéen ardent (d'avance un peu thomas-mannien), il aurait tout eu pour flirter avec des diables, en aventurier de l'esprit. Or il resta d'une hauteur et élévation morales et spirituelles uniques le long de ses même pas soixante ans de vie, secoués par tant de manifestes esthétiques, guerres à coups de pamphlets, guerres à coups de canons. Celle de 14 déchirera en deux cet Italien de culture et de goûts, peut-être symboliquement triestin plus qu'autre chose mais qui, d'esprit aussi, habitait surtout l'Allemagne moderne. Son génie du piano, d'enfance, le mettait très en avant. A huit ans il jouait à Trieste, en récital ; à dix, à Vienne (avec au programme des pièces de lui) : d'emblée reconnu musicien avant toute chose, pour preuve sa cooptation par la Filarmonica de Bologne sur ses quinze ans, comme un nouveau Mozart. Il avait déjà à son actif un oratorio, le dirigeant lui-même, *Il Sabato del Villaggio* ; comme d'autres allaient à Bayreuth, lui (et lui seul) ira à Leipzig alors, s'immerger, se perdre (se trouver) en Bach. Il choisissait son avenir, dans cette non-modernité-là. Il enseigna à Helsinki (alors Helsingfors), Sibelius fut de ses élèves ; et c'est comme compositeur que le prix Rubinstein le couronnait, pour un *Konzertstück*, où lui-même était soliste. Berlin sera son port d'attache de globe-trotter, appelé comme pédagogue aussi bien à Moscou qu'à Boston. La guerre l'y faisant indésirable en tant qu'Italien, la Suisse le recueillit et c'est Zurich qui lui créera un *Arlecchino* (avec Moissi, le génial acteur de chez Max Reinhardt) et un *Turandot* d'un acte chacun, couplés, le consolant un peu d'un premier *Brautwahl* de 1912 que, mécontent, il avait retiré de l'affiche pour le retravailler. Le rêve d'opéra de Busoni ne pouvait le mener qu'à un *Doktor Faust* qu'il affrontera en librettiste d'abord. Il y inscrivait dans une sorte d'autobiographie désespérée de l'artiste (de Faust ; mais la sienne aussi) son grand projet théorique, vrai combat de ses vingt dernières années : le retour aux valeurs classiques prôné par son ambitieuse *Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique*. C'était ne mettre avec soi ni les Anciens, ni les Modernes. *Doktor Faust* restera inachevé, Fritz Busch le créera à Dresde un an après sa mort.

Un maître. Voilà ce que fut durablement Busoni, très au-delà de son rayonnement de pianiste (et transcripteur) et de son impact comme compositeur. Il savait la musique en devenir (c'est sa santé) donc en crise (c'est son risque), il la portait vivante en lui-même assez, à son double titre d'exécutant et de créateur. Bach et Liszt étaient ses dieux, Bach le ramenant sans cesse à un passé qui est aussi éternité, indispensable soubassement de

toute musique qui se compose ; et Liszt, pas celui de l'exécution transcendante, mais l'aventurier des dernières recherches où tant de solidités, la tonalité, l'épaisseur semblent se dissoudre, guidant vers des terres inconnues. Double fidélité ; et à Goethe aussi, dont le *Fall nach Oben*, la chute vers le haut, fut le moteur constant d'une exaltation vitale, chez lui mystique autant sinon plus qu'intellectuelle et physique. Extraordinaire personnage, qui a osé ses contradictions, sa double postulation, pour conserver, pour aller de l'avant (vers l'ailleurs : et tombant vers le haut, toujours), sans s'en laisser déchirer, se laisser aller à être malade, comme l'artiste peut s'en prétendre le droit (ou même le devoir) ; sain au contraire, le voulant, et en payant le prix ; pas davantage réfugié dans l'unilatéralité sectaire ; se fécondant de sa dualité ; et s'accomplissant pour finir en Faust, héros lyrique (mais tout sauf mélodieux) de l'opéra d'un XX^e^ siècle en crise peut-être légitimement le plus mythique, et sûrement le plus maudit. A peine si notre temps commence à en sonder la hauteur et la profondeur, à en admirer la souveraine facture. Un opéra qui nous regarde de haut, c'est grand. Mais ça s'écarte. Les sectaires y veillent, et d'ex-maudits devenus les puissants.

Callas, Maria (1923-1977)

Milieu du XX^e siècle : coup de tonnerre dans l'Olympe lyrique qui dormait sur des lauriers passablement défraîchis, déconsidérés ; mais en un sens tempête dans un verre d'eau, tant sont peu nombreux ceux qui ont vu le météore en son très bref meilleur temps et, moins encore, ceux qui ont compris ce qui se passait réellement, ce que Callas apportait, ou retrouvait. Du moins la trace reste immense, brûlante, définitive.

Elle n'est que paradoxes, surprises. Elle a été la résurrectrice reconnue d'une grandeur et légitimité du meilleur chant italien : par-deçà le vérisme dont elle, seule ou presque seule, était capable d'accomplir la vérité profonde, mais qu'elle périmait comme mode, comme école, elle retrouvait la grande cantilène noble commune à Verdi et Gluck, mais surtout le bel canto romantique avec son élégie tragique ineffable, et sa virtuosité décorative ; pourtant elle est sans doute la chanteuse au monde la plus éloignée d'une *italianità* réelle. Née américaine et éduquée (cultivée) là-bas, grecque de racines et y faisant retour dès son adolescence studieuse, pour des études musicales boulimiques, dévorantes, ni dans le sang ni dans la voix elle n'a une goutte d'italien : une apatride-née (qu'aurait-elle pu chanter d'américain ? ou de grec ?), et universelle née. De là aux idiomes : un jour elle montrera la pleine maîtrise classique d'un style français entièrement appris, y ajoutant ce que si peu de Françaises savent faire, de d'abord *parler* ce qu'elle chantera, avec une finesse et une vérité d'accent exemplaires. Et une fois propulsée dans sa sphère artiste, elle a eu tôt fait d'échanger son américain très ordinaire contre le *king's english* le plus raffiné. Tout Callas, son miracle (et mystère), sa fragilité, tient dans cette incessante obligation de métamorphose. Car elle était née, avait grandi, dans le *ressentiment* : cadette physiquement moche d'une aînée brillante et préférée, s'en consolant par les sucreries qui l'enflaient, regard pis que caché, nié, par de grosses lunettes de myope ; puis rapatriée (sans le père) à Athènes et réfugiée dans l'étude, avide de tout, absorbant tout. La voix était là, qui permettait à point d'âge Santuzza de *Cavalleria rusticana* avec véhémence, Leonore de *Fidelio* avec emportement ; elle éclatera littéralement, la guerre finie et une fois en Italie (des débuts aux Etats-Unis prévus en Turandot, pas moins, capotant du fait de l'imprésario : d'où longue querelle, contentieux), dans des rôles qui veulent une voix

importante, d'abord Gioconda aux Arènes de Vérone. Un industriel lyricomane la remarqua, se fit son mentor, l'installa dans une belle maison avec tableaux, la couvrit de fourrures et lui mit la bague au doigt : le sieur Meneghini, provincial aux rêves de pygmalion, mais pas de taille à animer pleinement pareille statue. Du moins il la sécurisa, elle put conquérir outre l'Italie Buenos Aires puis Mexico aussi, triomphalement. Un premier vrai pygmalion était passé par là, Tullio Serafin, de tous les chefs italiens celui qui connaissait le mieux les voix, et où les orienter. Sous la grande voix large, vibrante, au timbre parfois sourd et à l'aigu habituellement strident, déjà capable de nuances émotionnelles et d'accents tragiques hors du commun, voix déjà pour Norma, Aida et même Isolde et Brünnhilde, il décelait l'inattendu et inespéré. L'occasion de le prouver fut apportée début 1949, elle chantait Wagner à Venise, la Carosio chargée des *Puritani* de Bellini programmés tomba malade, Serafin tenta le pari, et Callas, travaillant musicalement et vocalement d'arrache-pied, réussit l'apparemment impensable : pratiquement alterner le *sostenuto* véhément lisse et volumineux de Wagner avec les agilités délirantes et la mélancolie d'un autre âge des frêles créatures du bel canto. Un phénomène du chant découvrait la dualité qui la fera unique, dont elle devait emplir le double emploi, au sommet mondial absolu, pendant sept ou huit ans, s'y brisant et survivant quelque temps à sa propre brisure ; trouvant sa limite désormais dans Gluck et la Médée de Cherubini plutôt que Wagner, développant sa Norma à hauteur cosmique et trouvant pour le bel canto plus convenu de *La Traviata* ou des Rossini plus enlevés et malins des couleurs, des coalescences de timbre, des clairs-obscurs dont de mémoire de vivant (et même de disque) on n'avait même plus idée – la totalité des aspects de son génie éclatant dans une *Sonnambula* de Bellini montée par Visconti à ses mesures exactes où elle faisait revivre par la grâce du geste comme par l'impalpabilité de l'accent des grâces abolies, auxquelles il ne faut surtout pas croire que le public qui en a été témoin se fût pleinement et de bon cœur rendu. Car si on ne se rendait pas avec enthousiasme et extase à ce chant nouveau, on résistait, et violemment, à ses noirceurs, à ses stridences. Mais Callas avait déjà conquis l'auditoire de l'invisibilité et de l'incorruptibilité, celui du disque, qui nous fait encore aujourd'hui, nous qui ne la voyons pas, ses contemporains, et les témoins de la brûlure qu'elle apporte, tant quand on l'entend, génie et prédestination uniques au disque, du fait même on la voit !

Les deux vrais pygmalions entrent en scène ici. Walter Legge d'abord. Son métier était de repérer les potentialités d'un talent donné, de lui assurer l'audience mondiale du disque dans les conditions artistiques les meilleures possibles. Il avait de longue date l'œil sur Callas, que Meneghini madré avait un peu vendue à Cetra, peut-être pour faire monter les enchères. Sitôt libre de ce contrat, Callas sera l'*assoluta* unique des vingt opéras de la série Teatro alla Scala avec d'emblée l'illustrissime *Tosca* dirigée par De Sabata ; il composa aussi *ad hoc* les merveilleux récitals regroupés ou thématiques qui

ont présenté au monde entier de ceux qui ne la verraient jamais Callas seule dans la variété incroyable, la versatilité de ses emplois. L'autre fut Visconti, prince de la mise en scène et qui avait la noblesse de l'opéra dans le sang. Entre ses mains, la modelant, elle apprit à vaincre sa profonde inhibition et sut rendre en elle la silhouette, le geste, le mouvement du visage absolument en harmonie avec la couleur, le volume, l'accent que s'inventait la voix caméléon, voix capable de véhémence comme de virtuosité, voix surtout qui dans Bellini et Donizetti pouvait se souvenir d'avoir entendu le cor anglais dans l'orchestre de *Tristan* (ce qui avait dû n'arriver à aucune avant elle) et en reproduire la couleur unique. Callas avait le don alors inconnu (et d'ailleurs sans emploi avant les intégrales) de rendre intéressants le récitatif, une bribe de dialogue, ou rien que deux mots (l'aveu de Norma, *Son io !*), sans se contenter de briller là où il y a de la voix à donner : atout maître pour le microsillon, qui va exposer un personnage dans sa moindre inflexion. La métamorphose fut compète lorsque, après une Alceste de Gluck où elle avait trouvé l'emploi de toutes ses qualités, mais où seul son corps continuait à faire obstacle, elle reparut mincie de trente kilos, le chignon tiré strict dans une couleur de cheveux argent et or, invisiblement et exemplairement élégante au goût du meilleur Milan. Elle venait répéter *La Vestale* avec Visconti. Les attitudes, la pose, le mouvement, le geste accompagnant le mouvement, l'inflexion, l'altération fugace dans le timbre, tout désormais allait ensemble. Suivront, pour Visconti toujours, avec une beauté décorative raffinée et un art du costume et du geste jamais rêvés *La Sonnambula* (où inspirée par lui elle ressuscitait la grâce amère et ballerine de Taglioni), *La Traviata* (dans la robe noir et cramoisi pour torpille balzacienne de luxe que lui avait faite Lila de Nobili), *Iphigénie en Tauride* façon Tiepolo, enfin *Anna Bolena*. Cinq saisons elle régna, *assoluta*, sur le miracle milanais. Le public américain n'était prêt pour rien de ce chic suprême et dédaigneux donné à voir ; et moins encore aux colorations peu orthodoxes qui dérangeaient son confort d'écoute, fait aux voix simplement belles et bonnes. Elle s'y brûlait par les deux bouts et d'ailleurs arrivait au bout des rôles qui méritaient pareilles métamorphoses. Quoi à faire revivre, qui vaille Norma, Médée, Lady Macbeth, la Somnambule ? A la fragilisation fatale de la voix s'ajoutait, plus insidieuse, une lassitude artiste : sentiment soudain que d'art on ne pourra pas indéfiniment vivre, qu'on n'a pas eu d'amour, ni même de vie à soi. Callas jusqu'ici a tout donné à cette tentation la plus haute de toutes, celle qui demandant le sacrifice artiste de soi permanent et absolu avait permis ces incarnations également absolues. La prêtresse va rendre son voile et son couteau. Assez de sacrifice. Il va suffire d'un yacht, d'une croisière avec des grands de ce monde, dont une actrice qui, sans avoir dû se soumettre à la torture permanente de l'art a eu l'amour, est même devenue princesse. Et soudain la chanteuse se dit qu'il ne tient qu'à elle ; que née Cendrillon et parvenue si haut par la servitude quotidienne du travail, en fait de prince charmant elle n'a eu qu'un briquetier ; et qu'elle n'a pas de carrosse. Un

tycoon, lui-même grec, lui offre tout cela, et les boîtes de nuit, Maxim's, le Savoy, la fête. D'art elle a assez vécu ; vienne l'amour. Commence la compromission. Un soir de septembre 1957 elle séchera une *Sonnambula* due pour ne pas manquer un bal à Venise chez Elsa Maxwell – cette Carabosse. Début 1958, elle laissera en plan une *Norma* à Rome, le président de la République étant là, et surtout la télévision. Car la voici, la toute neuve puissance régnante ! De l'artiste blessée, saignante, moins motivée (puisque motivée aussi ailleurs), en début de déclin, donc doublement pourchassée, surexposée du reste par son goût d'une vie publique nouvelle pour elle, elle va faire sa proie. Les médias naissants, entraînés par les paparazzi, lancent la curée, dont ils font un triomphe public. Callas n'a presque jamais si peu bien chanté que ce soir de décembre 1958 à Paris où la télévision l'eurovise dans un récital et un acte de *Tosca*, faisant d'elle la diva première-née des temps modernes au moment même où elle montre qu'elle n'est plus la suprême chanteuse, la *donna assoluta* du chant. L'image s'y est mise ; le geste se durcit, se maigrit (à l'instar de la silhouette, bientôt habillée en Saint Laurent). Dernière métamorphose. Cela s'est prolongé quelques saisons, coupées de sursauts. Nous ne l'y suivrons pas. Elle avait trahi l'art, l'amour l'a trahie, frustrée, froissée. Ses disques continuaient à parler pour elle. Le jour venu, de nombreux *live* viendront dire une vérité de plus, plus poignante, que le studio avait essayé de lisser. Et la grande présence lyrique éclate à jamais, sans rivale ni précédent, ni rien qui soit venu après et la vaille.

Je ne l'avais jamais vue en scène : trop loin, trop cher ; et quand ça m'est devenu presque possible (un train pouvait me conduire de Strasbourg à Paris, pour ses dernières *Tosca* ou *Norma*), peut-être bien ai-je préféré ne pas. Je la voyais assez dans sa voix, palpable, expressive, détaillée, vivante. Intacte. J'ai eu peur de recouvrir cela de ce qu'elle était devenue : et qu'elle y soit mieux attifée, plus glamour ne m'ajouterait, à moi, rien. Mais un soir de 1977 je l'ai vue se glissant au dernier moment dans l'obscurité, tout en haut de l'amphi de la fac de droit devenue salle de concert, en manteau de castor et en cheveux, seule, aimant qu'on l'y laisse et ne la reconnaisse pas, même à la sacristie où

avant de s'éclipser elle était allée embrasser son amie Vasso Devetzi. Et ce soir-là j'ai vu de près la courtoisie effacée de son approche, et son très beau, très *seul* regard myope.

Cantate

On ne pense plus cantate sans penser Jean-Sébastien Bach, et c'est justice. Cantor à Leipzig en ses années les plus fécondes a été l'emploi le plus assidu, le plus humble aussi, de ce laborieux, qui dédiait l'encre de sa plume et la sueur de son front SDG, *Soli Deo Gloria* : et les cantates, tâche dominicale qui lui incombait entièrement (les monter, les faire chanter et les diriger, mais les composer d'abord), sont le témoignage exemplaire de ce qui, pour lui, fut toujours *service*. Tout de ce travail ne nous a pas été conservé ; mais une telle continuité et fidélité, tant de beauté dans tant de régularité, c'est rigoureusement unique en art ; et nous n'aurions de Bach que ce corpus, nous y trouverions le plus vrai de sa plume, et de son âme.

Pourtant *cantate*, ce n'est pas de lui ; cantate est italien, comme sonate ; ici, ça sonne (donc un instrument joue) ; là, ça chante (donc la voix humaine est à l'œuvre). Le baroque naissant, latin ou italien, sacré ou profane, a raffolé de la voix ; aimé qu'elle s'éclate, dans la jubilation d'être virtuosement elle-même ; et où une voix s'éclaterait-elle mieux qu'à l'opéra, où tous les excès sont permis, pour ne pas dire recommandés ? Eglise, opéra, il y a des différences, mais la jubilation est la même. Le culte allemand, au moins aussi fervent, est moins démonstratif. C'est un principe pour Luther (il le traduisait très fidèlement de saint Augustin) que bien chanter soit prier deux fois. Chantons donc ! Mais c'est qu'il est long, le culte ! Il peut prendre la totalité d'un dimanche matin, avec un prêche (*contio*) pas moins essentiel à la piété que le chant de l'assistance (*cantio*). C'est en allemand qu'on chantait : langue du peuple, qui sait ses cantiques (et les sait d'autant mieux, fait remarquer Harnoncourt, que plus d'une fois ils empruntent leur musique à une triviale chanson de taverne). Les paroles étaient imprimées, on les distribuait à l'entrée. Ainsi la *Kirchenmusik*, musique d'église, musique sacrée (Bach ne disait que par exception « cantate »), faisait musicalement contrepoids au prône ; elle commentait l'Evangile du jour ; outre le chœur, très réduit alors, et évidemment les musiciens (dont certains très virtuoses, sur le modèle des *Brandebourgeois* qui ont précédé, quand Bach était à Cöthen), des voix solistes s'y faisaient entendre, une ou plusieurs, seules ou en duo ou trio : et là l'efflorescence jubilante d'un style orné venu d'Italie appelle en effet le nom si romain, si peu luthérien, de cantate. Que cette virtuosité du violon, de la flûte ou du hautbois d'amour (qu'émule automatiquement la voix soliste qui s'y enlace) ne nous égare pas. Nous sommes à l'église ; passion il y a, sinon le chant ne s'enflammerait pas de la sorte ; mais passion relative au salut, en

union avec l'autre Passion, celle du Christ : regret ou remords, espoir, enthousiasme ou plus simplement ferveur, qui veut dire amour, mais qui veut dire aussi feu. Elisabeth Schwarzkopf a souvent répété qu'en leur temps d'éducation essentiellement (en musique aussi) prude, bien tenue, les cantates de Bach étaient le traité dans lequel les jeunes filles allemandes apprenaient le ton des passions de l'âme, et leur degré d'incandescence. Ferveur et piété : il n'y a pas, il n'y a jamais à sortir de là avec les cantates de Bach : si sentiments *weltlich* il y a, états d'âme de ce monde, pour les effuser il y a les cantates dites profanes. Mais le sérieux, l'élévation sont si naturels à Bach que même là, par contagion, le sacré investit le profane, comme dans la cantate pour soprano solo *Weichet nur, betrübte Schatten,* qui censément parle mariage et donc très légitimement coquète : une piété qui est naturelle au chant tel que Bach spontanément le conçoit nimbe cette galanterie d'une touche de mystique !

Alors, une remarque encore. On est à l'église, c'est du Bon Dieu qu'il s'agit (et le plus souvent des souffrances du Fils, des trois personnes de la Trinité la plus évidemment incarnée et proche). Et les paroles comptent. Si on résumait, on pourrait dire : c'est le cœur qui chante, et il y met sa flamme ; mais c'est l'âme qui parle, et elle y met sa *foi*. Prononcer les paroles, y croire et y faire croire, c'est le moins qu'on puisse pour retrouver l'esprit, le sens (la voilà, la seule authenticité qui vaille) des cantates telles que Bach les composait et les faisait exécuter. Honte aux maîtres d'œuvre, même musicalement géniaux, qui exposent dans leur moindre beauté les *obbligati* des instruments acolytes, et condamnent à la mièvrerie le texte, abandonné à des chanteurs fades.

Elles sont près de deux cents qui nous restent, et ils sont plusieurs désormais, depuis Harnoncourt et Gustav Leonhardt conjoints, à en enregistrer l'intégrale. Les cantates sont domaine public, desserties donc de leurs authentiques conditions d'exécution et d'écoute : ferveur et participation. Les plus familières sont peut-être celles pour une voix seule, où des stars s'égarent parfois, en quête d'un brin d'auréole. Il faut croire que la musicologie ne s'oppose pas à ce que la 82, *Ich habe genug*, soit transférée du vieillard Siméon, dont elle reprend les paroles (de lassitude sainte, de fardeau déposé, d'attente de la mort), à une soprano, et *leggiero* par-dessus le marché. N'empêche ; qui entend les paroles, et en même temps ce timbre, et les sentiments, les affects, qu'elles peuvent convoyer, trouve alors Bach hors propos, ce qui est l'injustice même. Il n'a alors, malgré l'orgue périmé, le grand orchestre faisant le petit, et les solennités d'époque, qu'à écouter Hans Hotter s'identifiant à Siméon : et le voici, hors querelle esthétique et dans la vérité de Bach, à genoux. Item : au moins *Vergnügte Ruh* (la 170) et *Widerstehe doch der Sünde* (la 54), pour alto solo doivent leur (relative : car ardues elles sont) popularité actuelle à René Jacobs et autres hautes-contre à sa suite. On ne pourra pas s'empêcher, en les retrouvant telles que Hilde Rössel-Majdan les chantait au début des années 1950 (avec le soutien ardent

et transparent d'Hermann Scherchen, ce maître absolu ès cantates), de mesurer quelle tenue de ligne et quelle tranquillité de souffle, quelle présence du texte, et des émotions qui vont avec, se sont perdues du fait de ce transfert. Item pour la miraculeuse 51 pour soprano solo dont Schwarzkopf donnait alors une lecture radieuse, bondissante, inégalée. Ce qui est pour basse-baryton est généralement resté aux basses-barytons : mais l'autre (après *Ich habe genug*), la 56, surnaturellement inspirée, la *Kreuzstab*, que Fischer-Dieskau chantait idéalement (mais Prey aussi à l'époque, et Souzay), qu'en reste-t-il, réduite au timbre crayeux et aux affects prudes des barytons-Bach d'aujourd'hui ? Le chant lumineux, éperdu du hautbois !

Comme on voudrait s'attarder dans le jardin magique des cantates, pour désigner, faire aimer ceci, et encore cela ! On y passerait son éternité (n'est-ce pas le but qu'en vérité elles visent ? Nous convertir. Non pas au Bon Dieu, car sans penser qu'il y a sa part on ne les écouterait pas. Mais à la part d'éternité où si facilement nous fait entrer le temps, quand le temps est musique, et que la musique, c'est Bach). Contentons-nous d'aiguiller le désir, un peu. La 21 était dite autrefois « pour tous les temps », nous rappelant que chaque jour est le possible dernier jour, que l'éternité est là, juste derrière la porte. La soprano, divinement, y confie ces *Seufzer, Tränen* qui lui pèsent à l'âme ; mais ensuite, entre elle qui doute et n'ose pas espérer et Jésus qui n'est que miséricorde, s'ouvre un duo d'amour et d'attente d'une douceur déchirante, qui certes finira (presque) en entrelacs d'opéra : mais où ailleurs Bach fait-il entendre pareille tendresse ? Ah, disons-le une fois pour toutes : il *faut* à Bach des voix d'opéra, des voix Mozart, avec cette même tenue et sensibilité – mais qui oublient les façons, et même les sentiments d'opéra. La 78 offre outre un chœur initial sublime (*Jesu, der du meine Seele*) qui lui donne son nom, un *duettino* miraculeux de piété fervente : soprano et alto disent aller au Sauveur en se hâtant, mais sur des pieds faibles et fatigués, et rien au monde n'est à la fois électrisant et réconfortant comme cela. Car nos pieds à tous sont bien fatigués : et comme pourtant l'esprit et le désir devancent, et s'élancent ! Disons enfin la merveille absolue de la 106, *Gottes Zeit*, autrefois dite *Actus Tragicus*, avec sa *sinfonia* si grave, et ces voix chorales murmurées qui semblent monter d'entre des colonnes de cloître, recomposant tout le discours liturgique en s'en repassant le fil, dans une rhétorique chorale dont Bach (et c'est là le Bach de très tôt) ne donnera plus guère d'exemple : aussi quand s'élève la voix de basse qui appelle le bon larron au paradis, et que des profondeurs l'alto fait monter son choral comme en le ressuscitant d'un silence qui est la mort, ah, frisson sacré il y a ! Surtout avec Scherchen et les siens. Mais cherchez tout de Scherchen dans Bach. Archipel a republié en CD sa dizaine de cantates des années 1950, ineffables, dont celle-ci est la plus stupéfiante.

Voilà. Laissons Bach. Il y faudrait vraiment l'éternité. Alors rappelons seulement la vérité étymologique. Cantate il y a aussi, explicitement quand au II la voix de Floria Tosca fait monter jusqu'au bureau de Scarpia des bribes

d'un chant star. C'est gala. Mais Bach nous fait plus d'usage, il est *per ogni tempo*, pour tous les temps.

Chabrier, Emmanuel (1841-1894)

Le piano de Debussy était encore aux limbes, le thème « impressionnisme » en art aussi. Chabrier en faisait-il, du reste ? Ni là ni ailleurs on ne le vit installé sous banderole. Il s'est instruit hors conservatoire, a passé quinze ans de vie dans un ministère : quand il planta son chevalet, ce ne fut pas là où tout le monde se mettait. Les titres qu'il choisit ne proposent ni traversée du miroir ni terrasses d'audiences au clair de lune. Pièces sans originalité affichée, dites seulement *pittoresques* : un Paysage, un Sous-Bois, un Tourbillon qui n'est pas maelström, mais sans doute tout simplement des feuilles à nos pieds. Le familier, pas le fantastique. Chabrier avait l'humeur folâtre, voir et entendre l'amusent, puis griffonner ce qui lui a plu. C'est cela, son impressionnisme : le contraire d'une école, une récréation. Pour jeter cela sur le piano (et en faisant que les doigts y tombent juste), lui suffisaient l'allégresse et la facilité, le chic, la désinvolture aussi, de celui qui s'est fait tout seul. Musique en liberté. Chez lui, ce n'est pas un slogan, c'est le jeu.

Farceur en plus, et truculent s'il faut : il gardera une dégaine Quat'z-Arts ou carabin d'époque en bizutage, avec déguisements, pastiches. Un *Duo de l'ouvreuse de l'Opéra-Comique et de l'employé du Bon Marché*, quel musicien sorti de chez Franck ou de chez Marmontel irait vous chercher ça ? Ses mélodies les plus populaires sont « zoologiques », *Ballade des gros dindons* et *Villanelle des petits canards* sur des textes du ménage Edmond Rostand et Rosemonde Gérard. C'est burlesque (et se dandinant, et coincoinnant, on s'en doute) mais attendrissant, et précis, *vu* comme du Jules Renard. Mais ces *Cigales* (de la même Rosamonde) qui d'un crissement s'extasient au ciel, l'enivrante *Ile heureuse* aussi, Reynaldo Hahn les a chantées pour le disque, garantie suffisante qu'avec le très peu qu'il nous a

laissé, Chabrier est bien le mélodiste français absolu. De même au jugement de Franck ses *Pièces pittoresques* retrouvaient la nouveauté française du ton, du modelé, de l'humeur des Couperin et Rameau. Chabrier faisait du neuf sans songer à en faire, il s'amusait, et il aimait de nous faire aimer ça. Avec ce même Verlaine qui sera pour Debussy complice en dandysme il trousse, lui en potache *Fisch-Ton-Kan*, opérette au titre plus qu'offenbachien. *L'Etoile*, pas moins délirante, mais ciselée, raffinée, allusive (brève toujours) dans sa moquerie, n'est que de lui : joyau suprême (et en 1877 !) de l'esprit français en musique. *Une éducation manquée* n'est qu'une pirouette lyrique, mais sur quels pieds légers ; et *Le Roi malgré lui* de la fin, canevas historique traité à la blague, est tout sauf une suite à Meyerbeer. Quel frelon a piqué Chabrier, qu'il se hausse la voix et la vision jusqu'à l'épique barbare de *Gwendoline* ? Wagnérien fervent de toujours mais de loin, le voyage en Allemagne, *Tristan* à Munich lui avaient littéralement tourné la tête. Son voyage en Espagne fut plus fructueux. Il en rapportait *España*, pratiquement tout ce qu'il a fait d'orchestre, mais suffisant à le faire la coqueluche des concerts parisiens. A Chabrier (comme à Gustave Doré en son voyage à lui) le coup d'œil avait suffi : merveille de verve encore, de rythme(s), de trait. Il y ajoute, lui, les couleurs ! Il disait en se moquant que le Bon Marché (encore lui !) pouvait se garder les cent nuances de gris qu'offrait son catalogue. Il se mettrait du rouge, ce rouge que le piano, forcément noir et blanc, n'a pas. *España* le rattrapait ! Succès public colossal, aujourd'hui un peu oublié, qui très injustement éclipsait la fantaisie pianistique inimitable mais moins publique des *Pièces pittoresques*, et de l'irrésistible et irrévérencieuse *Bourrée fantasque*. Retrouvons celles-ci, si possible sous les doigts de Marcelle Meyer. Le plus beau, le plus français du piano français est là !

Charpentier, Gustave (1860-1956)

Il était né l'oreille dans un orchestre. L'ouvrage par lequel il survit (un peu), *Louise*, abonde en détails instrumentaux qui ont de la vitalité, du chic, du *trouvé*. Le chapeau de bohémien de Montmartre et la lavallière sans lesquels on ne l'imagine pas était à eux seuls une proclamation : derrière se cachait un savoir technique et académique enviable, tout à l'honneur de son maître (au conservatoire) Jules Massenet, à qui il succédera d'ailleurs à l'Institut. Mais Charpentier était libertaire, militant citoyen de la commune libre de Montmartre où il instituera une Œuvre de Mimi Pinson, destinée à apporter le bon grain musical aux moineaux de la Butte et autres poulbots, les plus démunis. Il eut son prix de Rome en 1887, avec une *Didon*, rien que ça ; et profita de la Villa Médicis pour y produire sa seule œuvre symphonique d'un certain poids, *Impressions d'Italie*, d'abord un rien plus pompeusement titrée *Symphonie sentimentale et pittoresque*. Il en rapporta aussi une *Vie du*

poète, monstre musical se prétendant à la fois symphonie et drame, d'où il tirera ensuite *Julien*, son second (et parfaitement inutile) opéra. Julien, c'est Charpentier ; avec un cran tout berliozien, il se met en scène en poète, lubie que *Louise* heureusement adoucira, en propulsant le personnage féminin au très premier plan. Charpentier n'avait pas la tête épique, ni un tel format ; ni d'ailleurs la hauteur pour Baudelaire, dont il risqua en mélodies un bouquet de *Fleurs du mal* ; ses quelques autres essais en revanche (sur Verlaine, surtout Mauclair) ont du ton, une âpreté, un culot laïc un peu iconoclaste, une individualité en tout cas, qui tranchent carrément sur le style autrement salonnard et léché du temps. Le disque, qui inventorie tout, a négligé ce jardin secret inattendu.

Toujours libertaire, Charpentier avait fait donner à Lille en pleine rue de très irrévérencieuses *Impressions fausses*, anarchisantes, d'après Verlaine, et aussi *Le Couronnement de la muse*, destiné à être le clou scénique de sa *Louise* encore inédite. Celle-ci n'atteindra enfin l'Opéra-Comique qu'en 1900, sous Albert Carré. La direction précédente (Carvalho) avait espéré que Charpentier accepterait de la transposer aux temps de *Manon*, plus éloignés, concession à quoi il se refusa avec hauteur. Il serait le héraut d'une *Louise* d'aujourd'hui ; son héroïne, enfant du Paris du XXe siècle naissant, serait la première à revendiquer en scène l'ivresse de s'être *donnée.* Il entrerait dans l'Histoire, lui, comme le chantre de l'amour libre et du droit au plaisir.

Tout cela se traduit dans *Louise* par des élans orchestraux que très superbement conduit un chant qui déclame avec souplesse et, dans la chaleur, s'épanouit. « Roman musical » du vœu même de Charpentier, *Louise* ouvre en beauté la palette des timbres, jusqu'au pittoresque des cris de la ville, et cela n'a pas vieilli. Le texte, de Charpentier lui-même, est moins réussi, des gaucheries de prosodie, des expressions affectueuses ou familières épouvantablement datées y apportent un mortel vieillissement là précisément où il se voulait moderne. Ce qui n'a pas vieilli en revanche, mais est resté d'une jeunesse unique dans l'opéra français de l'époque, c'est la vitalité musicale et lyrique qui émane de l'héroïne, son sensationnel pouvoir d'effusion, culminant dans le *Depuis le jour* de l'acte IV où Mary Garden débuta un soir, en plein milieu de représentation. Fascinée par le ton neuf de l'œuvre, elle en avait suivi toutes les répétitions et représentations. Quand il fut sûr que Marthe Rioton, la créatrice, ne pourrait continuer, Messager (qui dirigeait) cria : « Qu'on cherche l'Ecossaise ! » Ce furent les débuts scéniques absolus de la très singulière chanteuse qui enterrait en beauté le XIXe siècle avec l'ouvrage qui prétendait en inaugurer un neuf, ce qu'elle fera avec précisément *Pelléas* juste après.

Mahler aimait beaucoup *Louise* dont la luxuriance de timbres l'enchantait et Charpentier se félicita très hautement de son idée d'offrir à *Louise* deux distributions distinctes, une d'opéra, à voix, et une d'opéra-comique, à caractères. Inutile de dire que c'est la seconde, avec en tête Marie Gutheil-Schoder, qu'il préférait (et Mahler aussi). La fortune de *Louise* fut

immédiate, colossale, mondiale : sauf au Met de New York. Mary Garden s'en réservait comme de juste l'exclusivité, et Mary Garden excluait le Met. Celui-ci se rabattit sur *Julien*, flop malgré Caruso et Farrar, et ne montera *Louise* qu'en 1921 (avec Farrar, mais sans Caruso). Le temps venu il y distribuera son *sweetheart*, Grace Moore, bientôt star de cinéma, avec pour résultat qu'un jour Abel Gance, pas moins, put tourner à Paris le roman musical de Charpentier, avec Georges Thill et André Pernet, pas moins, et même la glorieuse Suzanne Desprès en Mère, mais en Louise (star mondiale oblige) Grace Moore : et celle-ci d'un coup nous transporte loin de Montmartre, à Beverly Hills.

Chausson, Ernest (1855-1899)

Il a peu produit, ne terminant pas tout, déchirant pas mal ; autocritique et destructeur de lui-même, bourgeoisement d'ailleurs : Chausson était un homme plus qu'à l'aise, fils de famille, fortuné, mécène d'art (l'art des autres), très Plaine Monceau. Il s'est donné le triste et touchant ridicule de mourir d'un accident de bicyclette à quarante-quatre ans, quand toute sa musique, d'une tendresse de mélancolie unique, annonce une presque impossibilité de vivre ; et le refuge dans d'autres valeurs, esthétiques ou même (ce qui est plutôt allemand que français) morales. L'étrange compagnon ! Il pouvait être secrétaire de la Société nationale de musique, son état d'avocat (qu'il n'exerçait pas) lui en laissait le loisir ; mais il n'en pouvait mais : il n'était pas ressemblant, il tranchait avec la confrérie par quelque chose en lui qui tenait à l'élite, intérieurement il fréquentait un monde de preux. La plus grande nostalgie du *Roi Arthus*, son seul opéra achevé, œuvre qui l'exprime le plus pleinement, ne va pas principalement aux façons rares et esthètes de l'amour courtois, mais à l'autre trésor, plus irrémédiablement perdu : les temps de la foi. Français ? Ah oui, à plein. Mais sa musique baigne dans la luminosité (pas la clarté), la moiteur tiède, un peu délétère, l'enivrement mystique d'un mal de vivre venu de *Tristan* reconsulté comme un bréviaire. Chausson avait fait le voyage de Bayreuth et même Munich, s'était grisé du *Ring* et des *Maîtres* avant d'aller voir créer *Parsifal*, et de *Manfred* avant même *Tristan*. Pour une complexion, une santé françaises moyennes, déjà minées par une sensitivité d'exception, la charge est lourde. En récompense de ces contradictions, en compensation peut-être de son peu à vivre, Chausson a reçu comme aucun autre Français le don rare entre tous : le don d'Apollon aux cygnes. Un lyrisme est là, pur, désintéressé, en quelque sorte *innocent* ; il se nourrit de la présence de la mort, perpétuelle, pressentie comme prochaine au midi de la vie, au cœur du bonheur, et qui fait chant de toute occasion. Peu d'œuvres suggèrent cela en musique aussi bien que le *Poème de l'amour et de la mer*, où l'orchestre par longs interludes noie la

voix (le chant) dans sa vague sonore ; *Liebestod* sur quoi luit le soleil de *Tristan* ; et dont au moins le dernier dit, *Le Temps des lilas*, invente de modeler le mot dans le son avec un galbe flou, un *fondant* que rien qu'on sache dans la musique française (ou autre) n'égale.

Les mélodies de Chausson choisissent de mettre en musique Maeterlinck (divinatoires *Serres chaudes*, sœurs en somme du *Treibhaus* wagnérien) plutôt que Mallarmé (qu'il fréquentait). Le titre même de sa *Chanson perpétuelle* (elle, d'après Charles Cros) sonne comme un vœu. Son *Poème* (le nom est beau) *pour violon et orchestre* l'accomplit, en belle plénitude du chant. Peu survit de Chausson et on l'écoute à peine, la trace est frêle. Mais lui n'a pas manqué sa différence. A un bout, c'est grâce à lui qu'est éditée, et avec quel luxe, l'œuvre d'un cadet qui débute : *La Demoiselle élue* ; à l'autre, il y a ce crayon sublime de lui, décanté, comme réduit à son propre esprit, par Odilon Redon. Unique, non ?

Chopin, Frédéric (1810-1849)

Il n'y a pas à expliquer Chopin, il n'y a pas à l'illustrer, le développer, l'enrichir d'anecdotes. Il n'y a qu'à l'entendre, et ce n'est pas difficile. Il n'existe, n'a existé que par son piano : vivant, parce qu'il en jouait en sorcier ; depuis, parce qu'il n'a écrit pratiquement que pour lui, pour nous le faire mieux aimer, et que ça reste. Chopin créateur trouve en lui sa plus vraie chair, une vie désormais imprenable. Comme en plus la totalité de cette œuvre tiendrait dans l'espace d'un salon, dans le temps d'une journée, connaître Chopin est facile. Jamais besoin de se prendre la tête dans les mains pour mieux entendre. On n'approfondit pas Chopin. Il est naturellement profond. On peut dire de lui la chose géniale que Nietzsche disait des Grecs, qu'ils sont superficiels par profondeur.

Superficiel… C'est que Chopin a l'air, ou fait semblant d'effleurer, de ne pas y toucher, ce qui pour un pianiste aussi *tactile* est un comble. L'imagerie qu'on lui a faite fait ressortir l'impalpable, l'immatériel, le léger : des papillons, mais pas noirs, des voilages qui frémissent, dans le parc une lune sœur de celle de Bellini. Des pianistes formidables s'affrontaient à Paris dans les années 1830, les empoignades Liszt / Thalberg rameutaient les foules. Dans cette compétition Chopin disparaissait : un piano qui ne (fra)casse rien, des mains de demoiselle (leur extension inimaginable n'est attestée qu'au vu de ce qu'il a écrit comme faisable à des doigts). D'ailleurs en ce temps où est né le show business, où même Schumann voulait être Paganini ou rien (et s'y est massacré un doigt), à peine si Chopin s'est montré. En dix-huit ans de Paris, il n'a pas joué en public vingt fois ; on l'entendait dans les boudoirs, où il donnait ses leçons aux demoiselles riches ; et dans les salons (qui sûrement payaient aussi : il faut bien vivre). A peine d'arène.

Chopin créateur est chimiquement pur, indemne de tout mélange, ne créant pratiquement que pour le piano, mais l'arpentant, l'inventoriant à fond, comme Bach son clavier à lui : mais ce clavier n'est plus n'importe lequel ; c'est l'Erard ou le Pleyel des années 1830, avec les toutes neuves et très spécifiques possibilités sonores que Beethoven n'a pas connues. Quant à Chopin l'homme… il est essentiellement réservé. A son premier voyage, en sept mois de Vienne, né génial, et virtuose déjà, il ne s'est simplement pas montré. Il se laissera aimer par George Sand non sans traîner les pieds, amant tout sauf fougueux ou voyant. Si leur liaison fut tapageuse, c'est que George l'était : un show business à elle seule. Il faut nettoyer Chopin des surnoms qui ont fait sa légende, diminutifs affectueux (Chopinetto pour Berlioz) ou moqueurs (le saule tousseur). Tous sous-entendent que la faiblesse qui était dans ses bronches est dans sa musique aussi : élégiaquement touchante, à son mieux ; allant toute seule sous les doigts, et n'allant pas plus loin. Or il faut apprendre à regarder Chopin au-delà de cette fièvre et cette inflammation (même si très authentiquement elles l'ont tué, scandaleusement jeune) ; dans sa passion (fièvre) absolument mâle, son vrai sang rouge ; *morbidezza* chez lui ne veut pas dire morbidité, mais comme dans le beau chant italien cette texture exquise, luxueuse comme un soupçon de chinchilla. Qu'on l'écoute donc où il s'est mis, tel que dans son piano en lui-même l'éternité le change : élégant et galbé, doux au toucher mais sans mollesse, d'abord sain et allant, jamais abandonné, *tenu* au contraire et même châtié, modèle de tenue. Ce qui nous semble aller de soi et ne faire qu'aller, il le mettait et remettait au propre, fastidieusement, sans cesse corrigeant, rectifiant. Le fait est qu'une large partie de ce qu'il a écrit pour le piano pourrait être dit didactique si d'abord ce n'était si divinement beau, fait pour la seule joie de jouer, ou d'entendre. *Etudes*, *Préludes*, les titres vaudraient pour Bach. D'autres, *Valses* et *Nocturnes*, semblent d'avance confinés au salon tant on prévoit (ou préjuge) celles-là tournantes, glissantes ; et ceux-ci vaporeux. Mais qu'on entende Lipatti valser les premières, et quelle pureté c'est, et maîtrise de la forme, l'ordre du monde lui-même, dans sa spiritualité abstraite ; et dans les *Nocturnes* Arrau : et s'évanouit jusqu'à l'idée d'une évanescence ou d'un camée. S'impose l'inquiétude ; des profondeurs turbulentes libèrent vers le haut une harmonie hérissée et rebelle, à quoi répondent par la capacité chantante qui leur reste les brisures de petites notes où s'effondre la mélodie : et le mystère Chopin nous parle de façon tout autre.

Il ne pouvait pas être l'homme (importé certes) qu'il a été dans le Paris des années 1830 et 1840, l'ami de Delacroix et Berlioz, respecté d'eux, ainsi en vue et estimé, admiré au moins autant qu'aimé, et n'avoir mis sa modernité, sa révolution à lui, que dans les souvenirs de barricades de quelques *Polonaises* : tout juste des canons sous des fleurs. Sa révolution a été de structure, d'invention. Semblant laisser courir les doigts sur les touches à l'appel de la mélodie, qui est horizontale, il ne laissait pas voir quel ange du bizarre, déjà baudelairien, quel spleen mâle (qui est tout sauf le maz mazovien, alangui) est là qui *inquiète* cette façon d'aller en avant, y fait lever un malaise dissonant qui vient de plus bas, et des altérations. Celles-ci vont se résoudre certes, mais en de bien fluctuants rajustements tonaux, esquisse très peu orthodoxe d'un traité d'harmonie resté à jamais non écrit, sauf là, précisément. Mais depuis qu'on a discerné dans Chopin cette dimension harmonique, il arrive qu'on n'entende plus qu'elle. Le chant, par lui-même, et par vocation vocale, est simplement mélodique, donc, en un sens, plat. Ces altérations le minent jusqu'à en briser la ligne et la tenue, l'effondrer ; mais elles compensent par ce molleton harmonique qu'elles lui inventent, où vient s'épanouir une vocalité d'un autre type, que n'a soupçonnée ni Beethoven ni même Schubert, il n'y a pas seulement dix ans. Et voici délivré ce génie *chanteur* du piano, qui depuis qu'il est forte-piano dispose de tant d'étagements et épaisseurs de résonance, vibration, sensibilité, émotion, expression. Chopin le doue de la vocalité métaphorique vibrante (inspirée certes par Bellini et la Pasta) qui était virtuelle en lui et n'appartient qu'à lui, son bel canto à lui. Il ne faut surtout pas la transférer et la réduire à une voix même la plus belle et habile du monde, comme a cru pouvoir le faire pour telle mazurka ou impromptu Mme Viardot, musicienne pourtant suprême (et qu'on peut entendre au disque par Mmes Onégin et Ivogün, chanteuses elles-mêmes suprêmes). Le chant de Chopin est ce qu'il a de plus beau, mais il faut ne le chercher que là où est son monde : et le monde sonore de Chopin, c'est le piano. Nouveau monde ! Il a bien pu s'y confiner puisqu'il nous l'a fait, lui le premier, à la fois illimité en registres, combinaisons harmoniques, surprises, merveilles, et s'envolant, nous enlevant, dans le chant.

Chostakovitch, Dimitri (1906-1975)

Il a été favorisé, encensé puis persécuté, réhabilité mais du bout des dents. Tardivement il est devenu culte mais en quelque sorte par défaut : la génération 2000 cherchant autour d'elle et dans tout le demi-siècle écoulé n'a trouvé que lui comme preuve, en tout terrain, contre tous les pouvoirs, que la musique témoigne pour la vie, dit la vie, la dit mieux et de façon plus utile, plus définitive. Tout son temps d'autocensure (ou d'exil sur son propre sol) on ne l'a guère connu que par la partie en quelque sorte émergée de son œuvre, celle qui pouvait *sortir*. Des *Quatuors* sortirent : ils sont plus faciles à passer ; beaucoup moins son colossal corpus pour le piano, souvent d'après Bach : ceux qui aimaient le jouer ont été les derniers à pouvoir sortir. Mais ses symphonies ont été dès avant la guerre pain bénit pour les orchestres étrangers en peine de nouveauté. La Septième, dite *Leningrad*, a su participer à l'effort collectif de guerre : Toscanini la montait dès 1942 à la NBC. Deux suivirent aussitôt. Après la guerre, huit ans passèrent avant qu'il ne s'y remît, dont les titres montrent assez la ligne, trop rigoureusement suivie pour être spontanée : *L'Année 1905* pour la Onzième ; *L'Année 1917* pour la Douzième, *Babi Yar* pour la Treizième avec son chœur de basses et son rappel du charnier. Elles iront jusqu'à quinze. Chostakovitch était fécond et même intarissable : mais, *aligné*, il marchait, et composait aussi, *au pas*. La purge a été longue. Il avait déplu en très haut lieu.

Le cas est remarquable. Car il venait à l'opéra à la fois très jeune et pleinement adulte, et y frappait deux coups de maître : et ç'a été fini. Le bâillon a eu raison du génie. A vingt-deux ans il avait osé, avec *Le Nez*, d'après Gogol, ce qui demande le plus de sang-froid : la caricature sociale intelligente. Brûlot anarchisant, jubilait le public (on est en 1930, dans l'URSS stalinienne) ; formalisme, contre-attaque la censure d'Etat. Et de

quarante ans ce *Nez* ne se montrera plus sur une scène. Après quoi *Lady Macbeth du district de Mtsensk* offrit au compositeur de vingt-huit ans les plus pleins feux qui soient : un triomphe à odeur de soufre, et le couperet qui tombe du plus haut. Ce n'est pas tous les jours qu'on voit un tsar totalitaire aller en personne juger ce qui est matière à effervescence publique. Depuis sa double création en janvier 1934 à Moscou et Leningrad, la *Lady* avait eu près de deux cents représentations, succès inimaginable s'agissant d'un opéra contemporain, au livret désespérant, comportant plus que des stridences, peu de mélodie et rien de musicalement fait pour plaire. Staline y vint voir en janvier 1936 et, dès le 28 de ce mois, la *Pravda* y est allée de sa dénonciation : glapissements en fait de chant, discordances systématiques, bestialité obscène des marchands, mais des travailleurs aussi ; effets de souffle et vrombissements pour figurer l'amour physique, avec le lit de milieu en pleine vue, pour bien montrer ce qu'amour veut dire ; empoisonnement sur scène, fouet aussi. En bref : la très malsaine pornophonie d'un esthète petit-bourgeois. Car la bonne musique (entendez : celle qui touche les masses) vise à extirper de la vie soviétique grossièreté et barbarie : tel est le canon culturel du Parti. 1936 devait être l'année de toutes les purges, de tous les procès. Elle commençait bien avec l'interdiction de l'opéra de Chostakovitch, promu ennemi du peuple. Une des deux ou trois plus fortes personnalités mondiales de la musique du XX^e^ siècle, et des moins conformes, dut s'aligner et le fera, la rage au ventre, les trente années qui suivront. Staline mourra en 1953, mais l'ouvrage ne revivra qu'en 1963, sensiblement radouci par Chostakovitch résigné (côté violence et surtout sexe), sous le nom de son héroïne *Katerina Ismaïlova*. Bien d'autres interdits, depuis, ont fondu comme neige ! Sitôt la censure à son tour bâillonnée, on est revenu à l'original sulfureux.

Que faisait-elle de si damnable, cette Lady Macbeth d'un trou perdu de province russe, d'abord une Bovary plutôt ? Oh, peu de chose ! Elle est oisive et rêve. Elle *désire*. Son peu puissant mari lui est corvée ; et son trop puissant beau-père dégoût. Un coup de chaleur la met dans les bras de Sergueï, ouvrier, brutal, beau. La voilà révélée. Elle tuera, presque sans y penser, tout ce qui fait obstacle à, ne disons pas l'amour, mais l'étreinte : le mari, le beau-père, à qui elle administre les champignons qu'il faut, puis l'autre déportée avec qui, une fois tous deux condamnés à la Sibérie, cyniquement Sergueï la trompe. Histoire d'une douleur et d'un sordide également russes. Les corps s'y manifestent en toute cruauté et crudité. Dans l'impitoyable mise en scène de Martin Kusej (Amsterdam 2007), Eva-Maria Westbroek vivait et nous faisait vivre cela avec une palpabilité éperdue, pantelante. Le DVD a capté cela, et chacun aujourd'hui peut, *doit* voir dans sa vérité dérangeante un des quelques rares événements lyriques absolus du XX^e^ siècle, ce pornopéra maudit qui a mérité le rare honneur que le tyran se bouche le nez devant.

Cimarosa, Domenico (1749-1801)

On raffolerait plus volontiers du *Mariage secret*, et du fait que Joseph II se le soit fait intégralement rejouer à Vienne au soir de sa première en 1792, si cette même Vienne n'avait pas été aussi tiède à l'égard de Mozart, mort un an plus tôt, autant dire renié ou exclu ; et si Stendhal incorrigiblement ne l'avait mis, avec tout le reste de Cimarosa, et Rossini par-dessus le marché, à parité avec Mozart, pour ne pas dire plus haut. Ce n'est pas la faute à Cimarosa (ni à Salieri qui le précédait à Vienne) s'il n'a pas été Mozart ; et ce n'est pas la faute à Stendhal, essentiellement perspicace et pénétrant, si tant de musique lui a, pour de simples raisons de dates, échappé : mais le fait reste que son assentiment passionné consacrait de sa très haute autorité ce que la mode avait déjà sacré, et avec quelles effusions ; et que sa perspicacité n'est pas allée jusqu'à discerner en Mozart ce qui le sépare de Cimarosa et même Rossini, lui qui si longtemps (et de son vivant hélas) s'était tenu intraitablement hors mode.

Cela dit, applaudissons des deux mains ce *Mariage*, sans en réclamer le *bis* cependant ; on l'a vu autrefois dans ce qui était un reste de mise en scène de Strehler : recommandation en l'occurrence qui vaut Stendhal. Il n'est pas indifférent que Cimarosa, supérieurement éduqué en musique et en chant par les prêtres, ait aligné d'emblée des opéras par dizaines, dont aucun nom ne reste, qui exploitent la formule, et l'exploitent bien : opéras pour imprésarios, bons pour un tiers de saison. C'était assez pour ambitionner le voyage vers Catherine II et son opulente chapelle ; rien n'en a subsisté, ni même ne semble s'y être produit : surprenant blanc de trois ans dans cette carrière si fertile, mais se pourrait-il que *Le Mariage*, premier opéra de Cimarosa replié sur Vienne, ait profité de ce temps d'attente (sinon d'ascèse) ? La comédie-bouffe aux couples contrastés attendus s'y assortit de silhouettes pittoresques

caractéristiques, comme si un Goldoni sans y toucher était passé par là. Mais rassurons-nous, le prodigieux sursaut sera sans lendemains. *Gli Orazi* en style *seria* (avec des *Curiazi* faisant pendant) aspirent en vain à une hauteur cornélienne, et Stendhal nous la baille belle en nous en donnant *Quelle pupille tenere !* pour ce que le siècle finissant a chanté de plus noble. Quinze ans après *Idoménée* ! Cinq après *Titus* ! C'est Mozart tout entier qu'il nous fait ici *ombre pallide* ! Un superbe faiseur, un habile trousseur de triomphes s'est surpassé lui-même une fois, indéniablement. Il regagnait aussitôt sa confortable ornière. Il n'y a pas prospéré. Son hymne à la toute neuve République parthénopéenne n'a pas suffi à brûler le drapeau royal, les Bourbons vite revenus à Naples l'ont jeté en prison quatre mois, et il a fallu une autopsie expressément diligentée par le pape pour prouver que sa mort, peu après, n'était pas due au poison.

Clarinette

D'abord, c'était un chalumeau : *calamus*, n'importe quelle tige de bois (le turc dit *kalem* pour le crayon, autre usage du même matériau de base). Un enfant de la nature, Siegfried dans la clairière, Papageno musardant, s'il se sent des démangeaisons de musique, s'en coupe un aux roseaux du chemin, l'évide, le perce de trous, et souffle. Il n'est pas mauvais de rappeler parfois son origine pastorale à la musique bientôt savante, toute fiérote de s'être diversifiée, raffinée, en ces instruments spécialisés dont elle fera, à ses jours prospères, un orchestre : il y a ceux à cordes, sophistiqués de par leur structure même, forcément nés dans des ateliers, urbains ; et les vents, ceux où on souffle, qu'on répartira plus tard en bois (les flûtes, etc.) et en cuivres (trompettes, etc.) selon le matériau dans lequel on les fabrique. Et certes avec le progrès même la flûte sera plus métal que bois. N'empêche. Cette lointaine ascendance pastorale survit dans une douceur et une mélancolie de son, qui au fond est nostalgie : d'un espace ouvert, d'un air pur. Plus qu'aucune, la clarinette semble se souvenir qu'un jour elle a été la voix même de la nature, une nature innocente mais ombrée déjà de pressentiments, comme si elle se chantait son propre crépuscule : et dans les moments (ils sont nombreux) où elle a du génie, elle fait qu'on ne peut l'entendre sans avoir les larmes aux yeux, et se dire que quelque part au monde Troie n'a pas fini de brûler : et ainsi soit-il. Réveillant tous les regrets ; apportant toutes les consolations.

Un chalumeau est devenu flûte, et restera agreste ; merveilleuse voix, mais où la peine humaine laisse peu percevoir de sa vibration ; il y a des émotions que même Mozart ne saurait pas tirer d'elle, et donc des emplois qu'il ne lui confiera pas : dans la palette de l'orchestre veine de plus grande clarté, mais de moindre vibration. Sans doute faudra-t-il attendre le miracle, resté unique, du *Faune* de Debussy, pour qu'elle devienne une voix : mais

seulement avec l'appoint de la mythologie et surtout, ce qui est typique de Debussy, à force de désir(s). Il faudra plus de temps, de détours aussi, de manipulations dans son espacement de trous, la position de ses clés, pour que ce même chalumeau devienne clarinette. La chance de celle-ci fut que ça se passât lorsque précisément à Mannheim, grâce à l'Electeur Carl Theodor et à la *Kapelle* qu'il entretenait, les formes classiques de la musique orchestrale purent s'établir, et sa palette (coloriste, expressive) se diversifier : palette au cœur de laquelle d'emblée la clarinette fut reine. Mozart passait par là, s'y attarda avec bonheur, et en repartit l'oreille nourrie et exaltée. Dieu sait que bassons et cors, trompette, flûte et hautbois avaient suffi à la jovialité, la convivialité, toute une fête de timbres acolytes dans ses concertos pour piano, jusqu'au n° 21 en *ut* majeur de début 1785. Ils lui avaient suffi en vérité pour le *Quintette* de 1784 où de son piano il se faisait la main à traiter les vents comme des voix, et leurs interventions comme des répliques ou reparties de théâtre, exercice dont *Figaro* demain se souviendra. Voici en décembre, dans le n° 22 en *mi* bémol majeur, les clarinettes qui entrent, la pleine richesse des voix. Lui et les deux suivants sont le plein été de la palette de Mozart. Mais le n° 25, il le destine à Prague, où peut-être il n'y aura pas de clarinettes convenables (la symphonie dite *Prague* n'en comporte pas non plus), mais le fait est : la clarinette sera absente de ses derniers concertos pour piano, c'est comme s'il la réservait. Il la sentait, et elle seule parmi les bois, soliste, voix idéale de son douloureux (mais toujours souriant) automne. Son famulus Anton Stadler, Salzbourgeois et déjà lié à papa Mozart, lui avait démontré, au cor de basset par exemple, un timbre qui sonnera de façon à la fois archaïsante et expressivement très neuve dans *La Clemenza*. Pour sa clarinette il osa la formule inédite d'un quintette qui retrouvait la hauteur, recommençait la merveille de ses quintettes pour deux altos ; puis ce concerto sans exemple, le dernier d'une vie et d'une œuvre où le concerto pour piano en vingt-sept numéros trace un authentique fil rouge. C'est une autre voix qu'il s'est trouvée, seul instrument qu'il traite comme humain – une grande chanteuse ; son propre chant du cygne aussi, pratiquement le dernier numéro du catalogue Köchel. Voici la clarinette à jamais hors pair, seule parmi les bois de l'orchestre à mériter un concerto et un quintette pareils. Papageno vient d'en finir avec sa *Flûte*. C'est dans la couleur de la clarinette que nous vient le dernier sourire de Mozart.

Même rencontre, même histoire, à l'autre bout du romantisme. En attendant, il y aura eu cet hapax d'opéra : Verdi, dans la nuit et la solitude du ciel que regarde Alvaro, inventant dans *La Forza del destino* ce moment musical d'une beauté et d'une étrangeté prenantes : la clarinette, amère, pénétrante, compassionnelle, qui fait que des âmes séparées se rejoignent dans les étoiles. Ineffable, et unique. Brahms, Dieu sait, n'avait pas à découvrir la clarinette. On imagine le choc émotionnel qu'elle a pu lui donner, ainsi à découvert, menant le chant dans l'*Inachevée* de Schubert que Vienne vient de retrouver. Ses propres symphonies ne sont pas concevables sans la couleur,

mieux, le *climat*, le parfum de nature qu'y mettent les bois, où clarinettes et hautbois font le principal. Il la connaissait, il l'aimait, mais le coup de foudre restait à venir. Dans l'orchestre de Meiningen (il dirigeait lui-même sa *Quatrième*) il découvrait un instrumentiste à la sonorité magique, capable de nuances expressives à peu près illimitées : désormais la clarinette illuminera son propre automne. Elle lui inspirera trois sinon quatre chefs-d'œuvre d'une dimension d'intériorité (et même d'intimité) à ce jour inconnue, l'équivalent dans leur dépouillement austère, d'un irrésistible lyrisme pourtant, de ces derniers *Intermezzi* et *Klavierstücke* extrêmement décantés pour le piano seul (que tout jeune il avait traité de façon si torrentielle et orageuse), qui semblent n'avoir été écrits que pour lui-même, et que lui-même appellera « berceuses de mes douleurs ». Richard Mühlfeld, soit-il béni, s'était mis en tiers dans la pleine solitude de Brahms. Ils finiront en tête à tête : deux sonates piano/ clarinette seront les tout derniers numéros d'opus de Brahms avec ses *Chants sérieux*, joyaux restés uniques d'une formule très peu osée. Mais Brahms avait d'abord essayé un trio où affronté à son propre piano et à la clarinette de Mühlfeld, le violoncelle trouvait mal son équilibre. La correction vint aussitôt, avec un quintette où la clarinette semble d'abord simplement sourdre, mais bientôt va planer sur le quatuor à cordes, dans un effet comme physique où la sonorité paraît matière pure, qui d'elle-même trouve son modelé et sa forme, et soudain voici : ce n'est plus la musique qui parle, c'est la nature elle-même qui se fait musique. Douceur des étés forestiers d'Ischl, douceur plus grande de l'automne du cœur de Brahms, ineffable berceuse de ce qui n'est pas tout à fait douleur. Peu de choses en musique hantent l'oreille comme cette clarinette surgie des profondeurs, où Brahms à la fois s'accomplit tout entier et s'efface, se sublime, dans le son. Mais comment serait-ce seulement hasard que deux fois, à un siècle juste de distance, deux âmes musiciennes comme celles de Mozart puis Brahms se soient ainsi comme converties, et comme pour leur dernier mot, à la même clarinette ? Merci Stadler, merci Mühlfeld. Les anthologies omettent vos noms, comme négligeables (alors que le moindre clarinettiste de jazz…). On ne dira jamais assez tout ce que, en classique même, le créateur doit à son interprète de son incarnation.

Claudel, Paul (1868-1955)

Le poète entre tous dont on peut éminemment dire qu'il *écrit vocal*, que son verbe (même écrit) est d'abord parlé ; toujours chant, récitatif, psalmodie, cantique et même, une unique et foudroyante fois, opéra ; nourri de musique et musique lui-même ; et très au-delà d'elle pourtant ; la saisissant et nous forçant (tel est son ascendant terrible de poète) à la situer plus loin ; le seul pour qui l'ouïe ne soit pas organe (avec délices qui en résultent), mais faculté (avec merveilles) ; et même vision. Qu'un titre de lui trop voyant (et d'ailleurs génial), *L'œil écoute*, ne nous trompe pas. Chez Claudel l'oreille écoute encore mieux ; son lieu est l'ici et maintenant, mais son acte l'ailleurs et le toujours ; elle est d'emblée, d'une façon pourrait-on dire transcendantale (ou théologale peut-être), tendue vers autre chose, l'autre côté d'un seuil. Mais ce n'est pas dans l'attente d'une musique d'ici, même de toutes la plus suffisante, ni faisant silence pour mieux s'y ouvrir. C'est comme *en vain*, et parce qu'il n'y a pas d'autre moyen pour la communication entre l'ici et l'ailleurs, notre temps et ce qui n'est pas du temps, pas nôtre, pas le Temps. Aucun besoin d'un contenu, pas de prise qui récompense. Aucun poète qu'on sache n'a ainsi d'avance affiché le mystère, pur, dans ce *tendre*, cet *attendre* vides. C'est comme s'il suffisait de ce mouvement qui vide de soi et déchire les écorces sous lesquelles l'âme est sourde pour qu'une plénitude soit possible. Quand on y a appris cela, il n'importe presque plus que musique s'ensuive. Sainte inquiétude, comme en souci de la racine, d'un point de plus absolue résonance. « Où diras-tu qu'est le son ? » Et d'où venue, cette musique « union du temps avec ce qui n'est pas le temps, de la distance avec ce qui n'est pas l'espace, d'un mouvement avec un autre mouvement » ? Tant que l'oreille n'a pas trouvé l'orée, on est perdu. La musique retrouve. Elle réunit, elle rapatrie.

Il faut oublier l'héroïne éponyme, trop vite imaginée suffisante, qui à elle seule dit tout, Doña Musique ; ou alors il faut la vider de son lyrisme, de la mélodie qui lui est seconde peau, la réduire, muette, à sa fonction : « Mon chant est celui que je fais naître… » Inspiratrice. Médiatrice. Elle tient une guitare, dont elle ne joue jamais. Elle a un plus vrai nom, qui dit la joie qu'elle donne, Doña Délices (Prouhèze dans le même *Soulier de satin* est Doña Merveille). Comment, ne pouvant apporter que la joie, n'étant que Délices, se tiendrait-elle au seuil du grand descellement, qui nécessairement est terrible ? Pour celui qu'elle aime elle est tout ; elle comble ; elle remplit. Prouhèze pour celui qu'elle aime est le contraire : « une épée au travers de son cœur » ; celle qui trompe pour mieux vider, celle qui dépossédant enseigne le désir. La musique que l'âme alors apprend à entendre n'est en rien faite pour plaire, en rien pour nos délices, et pour divertir encore moins, mais pour fixer et contraindre et clouer qui l'entend à ce qui va être son lieu. Pour cette dure initiation et la vérité derrière, elle ne suffirait pas, pauvre Musique, qui n'est là que pour le bonheur. Prouhèze seule est l'instrument de ce dépouillement, qui écorche vif, d'où s'impose la vérité, et cela d'abord fait mal. Mais qui a goûté à cela ne voudra que cette eau-ci, qui apaise la soif et nourrit la soif ; et

fait toute autre eau imbuvable, impropre. Ainsi une musique qui comble ôte le goût de toute autre, qui en usurpe la place, et ne comble pas. Cette soif, il faut se la garder propre, pure. On ne joue pas avec. Celle ici qui en dit le plus en le moins de mots (cela arrive, même chez Claudel), c'est Pensée (et ce n'est pas hasard si elle s'appelle ainsi et pas Délices ou Merveille ou Sygne), la jeune aveugle du *Père humilié*. Eprouvée, et pas par l'amour ou l'absence, mais de naissance, elle n'a pas besoin d'initiation pour apprendre ; elle sait, comme ces grands aveugles de la tragédie, seuls à être voyants. Le soir est si beau, d'abord elle-même le demande à sa mère pianiste : « Faites-moi un peu de musique, maman », mais aussitôt se corrige : « Non. La musique m'empêcherait d'entendre. »

Mais qu'y a-t-il à entendre, qu'il suffit d'entendre, et qui *suffirait* ?… Pas aucune musique. Pas ce son suave et sublime, pas cela, qui est pourtant si beau, s'il venait prendre le temps, occuper la place qui sont réservés à ce qui est d'un autre ordre de beauté, autre ordre *d'être*, à vrai dire, et seul peut combler : ce silence où d'abord s'entend le monde, splendeur et vérité ; où surtout l'ordre s'entend ; et cette autre musique aussi, enfin, non écrite, où l'on n'accède que si l'extrême attention, l'extrême pureté, ce qu'il faut de souffrance et malheur consenti aussi, ont ouvert la première oreille, l'habituelle, de force s'il le faut (c'est la fonction de l'épreuve), l'obligeant à voir plus loin. Rien de musical dans tout Claudel n'a la transparence, la nudité foudroyantes du *lamento* de Doña Honoria, mère de Rodrigue qui agonise, pur cantique à l'ouïr :

> « Cette forêt qui m'entoure, il n'y a que maintenant que j'ai commencé à l'entendre,
> Depuis que je veille cet enfant qui meurt ;
> Une branche qui tombe, cette cloche de l'autre côté de la montagne que le vent nous apporte une fois par an,
> Cet oiseau qui s'envole soudain, comme ils retentissent longuement dans mon cœur ! »

Hélas. Ni à l'oreille ni au cœur (s'ils vibrent, une merveilleuse, douloureuse consonance les harmonise l'un à l'autre) pareille ouverture ne sera donnée *pour rien*. Un chemin s'ensuit, qui ne laisse plus le choix. Et il y aura eu à le payer d'abord : c'est dit assez solennellement par Merveille reprenant Délices : « Il n'y a rien pour quoi l'homme soit moins fait que le bonheur et dont il se lasse aussi vite. » Mais *Le Soulier de satin* est drame, théâtre (opéra en un sens, et pour quelles voix !), personnages vibrants et sonores, chant tragique né de l'affrontement et la mise à l'épreuve. Il nous fait suivre, de bout en bout, à quel prix les oreilles sont ouvertes, et pour quelle musique à la fin, harmonie tragique, mystérieuse et totale. Tandis que la poésie de Claudel, *Odes*, *Corona benignitatis anni Dei*, vingt textes aussi ou simples notations comme en passant (mais y affleure l'essentiel : la préoccupation constante de la musique) abondent, eux, en signes de la grâce, qui ne suggèrent la musique que comme charme suprême, faveur, bonheur. « Où cesse le baiser, le chant jaillit », dit *La Cantate à trois voix*, qui nous déroule un très beau et très mystique nocturne :

« Nuit sans aucune nuit
Pleine d'oiseaux mystérieux sans cesse et du chant qu'on entend quand il est fini
De feuilles et d'un faible cri, et de mots tout bas et du bruit
De l'eau lointaine qui tombe et du vent qui fuit… »

Comme ce serait bon de rester l'éternité à écouter cela, s'il n'y avait pas autre chose à faire de son oreille ! Et quoi ? Connaître, de la façon qui est donnée à elle et elle seule. Si elle ne le fait pas, rien d'autre en nous ne s'y prêtera, elle a cette exclusivité. Quand il dépouille le vieil homme qui jouissait de cinq sens, c'est Bossuet qui le souffle à Claudel, « l'homme nouveau n'a plus que l'ouïe ». Aussi n'y a-t-il rien à surprendre chez Claudel écoutant comme nous aussi savons faire, quand Rubinstein lui joue la *Hammerklavier*, ou transporté devant la naïveté noble des *Troyens*. *L'Epée et le Miroir* nous le montrent là où il est essentiel, branché, à l'ouvrage : « Le poète en même temps qu'il fait, il écoute jusque dans le plus fin et le plus lointain écho, l'impact de la poussée ouvrière sur l'œuvre réalisée et de la force sur la fonction. Ecouter, pour lui, c'est puiser, c'est aspirer… » Il ajoutera (*Feuilles de saints*) : « Je n'ai qu'à faire silence pour que Dieu parle et pour entendre mieux vaut peut-être que j'écoute ! »

Sainte duplicité que Claudel nous rend simple : la voix est musique et l'oreille aussi est musique, mais tout autrement. L'une chante et l'autre, pour écouter, se tait. Mais laquelle l'est plus essentiellement ? Car si l'on peut se boucher les oreilles à celle qui se fait entendre, « comment lui résister quand elle se tait ? » Nul *Homo musicus* n'est allé plus profond que Claudel quand il ajoute : « Et quand je dis musique, j'entends cette musique de l'âme sans aucun intermédiaire de l'oreille dont la mélodie pour nous a le silence pour instrument. »

Le silence pour instrument ! Mais à quel prix ! Joë Bousquet l'a su sur son lit de longue agonie, qui choisissait ce plus beau, ce plus musicien des titres : *Traduit du silence*.

Viendra alors, peut-être, la récompense. Délices suprêmes, pour qui se sera initié dans l'attente : « Je comprends l'harmonie du monde. Quand en surprendrai-je la mélodie ? » Seulement quand tu auras assez durement appris, homme, et ne chercheras plus à surprendre. Quand tu laisseras faire, et te laisseras faire. Quand la muse qui est la grâce en musique aura trouvé son vrai nom : charité. Alors Bach et Schubert.

Clavier

Clavis en latin, c'est clé. Clavier, donc, c'est trousseau de clés. Mais pour quelle porte ? Pour ouvrir à quoi ?

L'anglais confirme, *key* c'est clé. Mais pour clavier, il dit *keyboard*, et on n'a plus trousseau mais table, tableau : tout un alignement de touches, et qui invitent à toucher, *toccare*. D'où, pour ce qu'on joue dessus, toccata.

On touche le clavier (tout clavier, l'épinette, l'orgue, etc.). Sur les autres instruments on fait du son, donc sonne (*suonare*). D'où peut-être l'idée que la main de l'artisan, de l'exécutant, sur un instrument à touches est autrement opératoire qu'ailleurs ; qu'elle y est pour presque tout ; qu'un immense jeu (de touches, de serrures, de clés) est là, pour lequel dix doigts ne sont pas de trop, qui suscitent de l'instrument des jeux de sonorités plus diverses, plus complexes et complètes que d'aucun autre : de plus nombreux contrepoints à y tracer, d'autres timbres à essayer d'en tirer. La main est si évidemment pour l'homme l'outil le plus délié, le plus inventif : un instrument qui pour se laisser ouvrir la lui demande tout entière, et même les deux, est forcément supposé permettre d'autres échappées, cacher d'autres contrées ! Plus qu'avec juste son souffle pour faire sonner sa flûte, si bien qu'il la fasse sonner.

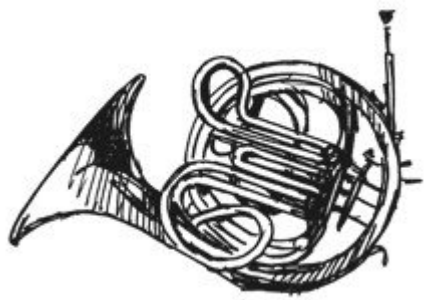
Mais pour toucher, alors (et pas seulement frapper : la tentation ici est percussive), du tact s'il vous plaît ! Et du doigté, celui-ci voulant à la fois techniquement dire que l'exécutant aura sa propre façon de poser tel doigt et non tel autre sur telle touche pour jouer tel trait ; et moralement qu'ici comme en tout art il faut peser ce qu'on fait, être précis et délicat. Mais il y a un toucher du pianiste aussi, qui est tout autre chose : au contact de la touche une façon de presser et peser, et insister, d'où procédera telle qualité de son… On s'y perdrait. Quel labyrinthe décidément que ce clavier. Mais quelle boîte de Pandore !

Cor

Aucun instrument n'est davantage *nature* : d'abord ça a été une corne d'animal, évidée. De là, pour l'enfant sauvage, le premier son qu'il puisse provoquer en jouant, le premier appel. C'est un bout de roseau, une tige, que l'enfant Siegfried dans la forêt évide et perce pour s'en faire un pipeau. Mais s'il avait sous la main un rhinocéros il lui prendrait sa corne, soufflerait dedans, et rameuterait la faune. Cor veut dire merveilleux, et cor veut dire enfant. D'où le *Knaben Wunderhorn* allemand, tapisserie sans fin (et sans origine) de refrains, de visions où Mahler puisera comme dans de l'immémorial, qui est à tous. De vieilles estampes, et Moritz von Schwind évidemment, nous font voir l'enfant couché sur le dos, jambes croisées vers le haut. Ce qu'il fait avec son cor merveilleux ? Il ne sonne pas, il *entend* ; ses

histoires, ses chansons, c'est à lui-même qu'il se les raconte. Au fond, il *médite* : le mot même (en latin bien sûr) par lequel Virgile évoque les exercices au pipeau de Tityre, lui aussi *recubans*, sur le dos et jambes croisées, dans les *Bucoliques*. Plus avancé (dans le temps, dans la mémoire, sinon dans le progrès) l'enfant allemand, dont Arnim et Brentano vont recueillir les chansons, a ses héros, ses modèles. Le cor lui est à la fois naturel, et surnaturel ; porteur d'enchantement ; il y sous-entend Oberon, roi des magies.

Mais l'enfant va grandir ; même resté dans la forêt, s'y activer bien autrement. Tout de suite la chasse ; demain la guerre. Le poète ne s'y trompe pas, qui perçoit « le son du cor, le soir au fond des bois », et rêve légendes. Car le cor, d'abord, c'est un son : plein et doux et dense, qui peut s'abaisser au murmure, se cuivrer, se bronzer jusqu'au cri. Un son, pas une voix. Mais, sans mots, un message peut-être, le plus élémentaire. Un appel (aux vassaux, pour Hagen) ; un SOS, pour Roland trahi à Roncevaux. Il s'échappe, devient son propre écho, éveille la capacité qu'a la forêt d'entendre : et les alentours frémissent. Hernani l'entend, signe qu'un serment doit être tenu : et c'est le héros qui frémit. Pressentiment ou ressouvenir, le cor annonce demain, ou rappelle avant-hier : seconde voix plus solennelle, terrible au fond, que l'autre, simplement martiale.



Comment la musique ne se serait pas emparée d'une telle voix, voix sans mots, mais de timbre rare et parlant, beau dans sa façon de rester naïf, vide d'intentions et de ruses, de très sublime premier degré ? Dans un tissu où se rencontrent d'autres sons, tous riches de nuances (et s'ingéniant à les diaprer), le cor fait tache, mais tache de couleur, plus franc, incapable de s'apprêter. Avec sa relative naturelle épaisseur il offre un substrat moelleux aux autres timbres, plus déliés, plus délicats, et comme un fond de teint où ils ressortent. Avant que Mozart n'ait trouvé la clarinette, le cor littéralement l'emballait. La flûte lui était trop maigre, monochrome : mais cela, c'était une voix – sa première voix soliste, et qui chante sans mots, dans ses concertos les plus jeunes. Il semble *soutenir* ses trois autres acolytes à vent dans le quintette béni où le piano de Mozart invente, sans mots, une conversation en musique. Weber l'épanouira à une autre dimension quand *Der Freischütz*, première

historique, va très expressément faire de la forêt une voix dans la symphonie, et quelle voix ! Mais déjà Beethoven, si peu agreste, si peu nature dans son traitement de la nature, sans le cor n'aurait pas trouvé le timbre, mais aussi l'accent mâle, essentiellement *moral*, qui soutient sa Leonore dans son appel à l'Espérance. Mais il redeviendra très physique, cor de chasse nommément, pour sonner la curée de Faust damné, chez Berlioz. Brahms enfant l'apprendra de son père, orchestre à lui tout seul, qui jouait de tout et n'avait titre pour rien : sa profondeur et sa texture, une fois de plus vocales (porteuses d'évocation), suffisent comme réponse aux instruments plus attendus, plus officiels, du singulier (et resté unique) trio qui vient si tôt dans sa musique de chambre.

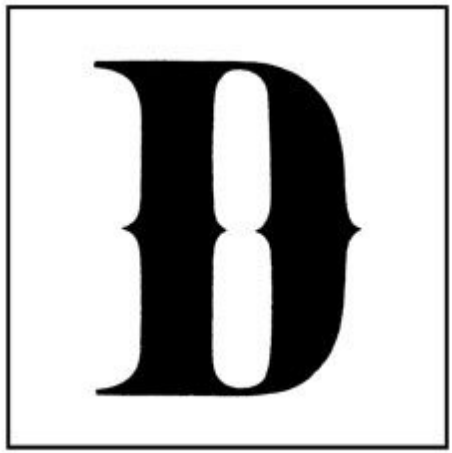
Voix du père, le cor va l'être de façon encore plus explicite pour Richard Strauss. Papa Franz était corniste, et le numéro un dans l'orchestre de Munich, celui qui a créé à Wagner déjà *Tristan* et *Les Maîtres* : et Wagner, plus sûr de son idéal (de sa théorie) que de sa *praxis* (instrumentale surtout) attendait du corniste qu'il lui dise ce qui dans *L'Enchantement du feu* serait ou ne serait pas jouable, enfin jusqu'où il pouvait aller. Richard Strauss essayera sa jeune maîtrise dans un concerto pour cor, formule déjà rare alors, et carrément obsolète quand il y revient un demi-siècle plus tard. Son monde à lui ne survivrait pas à la guerre, il fallait essayer de s'en tenir à l'essentiel, ainsi l'enfance le rattrapait. Deux ans plus tôt, signe de métamorphose et appel d'au-delà, le son du cor avait passé dans le lieu le moins attendu : le Versailles du XVIIIe siècle, où la Comtesse de *Capriccio* va devoir souper seule. Est-ce un adieu à la musique, comme à tout le reste ? Il dépend de si peu, désormais, que ce soit vrai ! Et la voix du père passe, qui remet le monde en ordre, et le passé dans le présent. Même voix, même appel, quand les yeux vont se clore à la fin de *September*, le plus beau peut-être, et poignant dans son silence qui vient, des *Vier letzte Lieder*. Et dans le ciel du tout dernier, où s'élèvent deux alouettes, passe le thème de *Mort et Transfiguration.* Peu d'instruments auront plus que le cor ainsi été chargés de poésie, et mystique. Lui né si fruste…

Couperin, François, dit « le Grand » (1668-1733)

A l'orgue, au clavecin, exécutant, c'était le maître ; il composait aussi pour eux ; Bach le lisait ; ils ont correspondu. D'avance Couperin a vu plus loin que le clavecin (ses possibilités techniques, mais son idée aussi), jusque vers Debussy peut-être, en donnant à ses pièces des titres qui, promettant un impossible pittoresque, ouvrent de fait l'expérience tout autre, radicale, du dépaysement. A *Rossignol en amour* on peut imaginer un équivalent sonore approché. Mais *Ombres errantes* ? *Lis naissants* ? *Grâces naturelles* ? *Barricades mystérieuses* ? Ce Couperin est le plus attendu et public, mais des idées y pointent, qui sont bien peu de son temps : le vague, l'indécis, l'ange du bizarre en vérité.

C'est ailleurs que d'un coup d'aile il dépasse son temps, l'annule. Il n'a pas essayé d'opéra, trop instrumentiste pour cela, et pur (malgré les titres). Et certes la musique religieuse d'esprit et de destination avait fait florès à Versailles et autour. Ce n'est pas Couperin qui a inventé ces *Leçons de ténèbres* qui, pour excessivement peu de moyens matériels (une voix ou deux, et à peine de quoi soutenir), mais excessivement d'émotion, inventaient une sorte de *Passion selon Jérémie* dont la formule ne doit rien à Bach. Charpentier, dix autres avec lui y ont fait merveilles. L'esseulement de la *sola civitas* abandonnée à l'exacteur préfigure l'autre solitude, celle du Sauveur au Jardin. Le texte latin s'y déclame et psalmodie, en versets, comme dans une sorte de grégorien gallican, prodigieusement expressif ; entre lesquels *a capella* et comme à l'infini une voix module sur une lettre de l'alphabet hébreu la quintessence de la déploration juive. Et à chacune, au long des trois *Leçons* qui s'enchaînent, un cierge est soufflé, en sorte qu'à la fin une seule lumière veille encore avec Celui qui est seul aux Oliviers. Au premier (et seul) essai Couperin, pour les religieuses de Longchamp, effaçait toutes autres *Ténèbres*, les faisait paraître décoratives. Sans doute faut-il s'être toute sa vie (il approche les cinquante ans) abstenu de la voix, n'avoir fait parler que l'orgue et le clavecin, qui sont sans voix, et les avoir ainsi à nu faits expressifs, pour pouvoir d'un coup investir autant d'émotion concentrée, économe, passionnée dans un texte d'envergure suprême. D'un coup d'aile Couperin *enlevait* aussi la puissance déclamante de la voix, son éloquence plus haut que rien en opéra n'ait approché, ni de sitôt n'approchera (mais

Bach seulement dans ses *Passions*).



Danse

Tout Bach qu'il était, capable de l'abstraction théorique de *L'Art de la fugue*, Bach a eu son côté *weltlich*, ses façons selon le monde. Serviteur des Grands, il composait pour des célébrations et des instruments également profanes. Mais ce n'est pas à accompagner un bal qu'il destinait les mouvements séparés des *Partitas* et *Suites* de son *Klavierübung*. Ce n'est pourtant pas un hasard si à chacun de ces mouvements il donnait un nom emprunté à la danse, sarabande ou gigue, alternant le lent et le vif, comme un maître de ballet réglerait les pas selon les humeurs. Politesses entre Grands, ou très trivialement faites pour « en suer une » à Mabille, les danses attendent de la musique qu'elle leur varie, mais d'abord leur *dicte*, des rythmes, des humeurs. Cette musique de danse, la TSF et le disque dès qu'ils existeront l'installeront partout, salons, mansardes. Dans les années 1920 et 1930 de la vogue du fox-trot, les films font voir la dactylo à peine rentrée du bureau s'évader : elle allume la radio ou met un disque, et se rêve au dancing, avec son *boy friend* en casquette. La musique dite de danse ne cherche pas à se faire écouter, ne prétend à aucune valeur pour elle-même (le sociologue pourra y voir un diapason, un thermomètre plutôt, des modes), elle n'a d'autre fin, d'autre sens que faire danser. Dans le métro on s'isole (s'évade) avec elle au casque ; sous la forme plus sommaire et brutale qui est la sienne aujourd'hui, elle assène le rythme et rien que le rythme ; entre la tête et les pieds, rien (d'où partout dans le corps ce fourmillement contrarié, faute de place) : et la tête (si ici elle pensait) réduite à sentir et penser qu'elle devient ses propres pieds, point barre.

D'où pour nous la question, pas du tout anodine : est-il de la nature, de la vocation de la musique de mettre le corps en mouvement ? Question qu'on peut inverser : pouvons-nous écouter la Sarabande et la Gigue de la *Partita n° 1* de Bach, idéales comme nous les joue Lipatti, et ne pas nous sentir tenus d'emboîter le pas – de danser ? La musique, nous ne cessons de passionnément le vérifier, a ce surnaturel pouvoir plutôt de nous *fixer*, nous tenir assis et immobiles écoutant, et elle seule l'a. Non qu'elle l'ait toujours eu, longtemps elle n'y a en rien prétendu. Mais depuis qu'elle a, et très volontaristement, appris à nous tenir fixes, attentifs à elle seule et par l'oreille seule, tout ce qui nous en distrait ou nous en dispense doit être dit

divertissement au sens pascalien : non pas oubli ou omission (un moment de distraction, comme on dit), mais perte sèche ; manque à faire fonctionner une fonction noble, qui du fait même périclite et, si l'on peut dire, *défuncte*. Si je laisse le génie des sons passer directement de mon oreille qui les perçoit à mes pieds qui y répondent, c'est à eux qu'il revient d'en exprimer tout le ressenti, et à l'instant même. Que reste-t-il alors de ma capacité de m'ouvrir aux sons en sorte qu'ils demeurent, creusent ou approfondissent en moi leurs réseaux, circuits et caisses de résonance virtuels ? Un jour Dame Musique, lassée d'avoir frappé à la porte sans être entendue ni d'abord écoutée pour elle-même, pourra me dire : « Vous dansiez ? J'en suis fort aise. Eh bien, soyez sourd à présent ! »

Du moment qu'elle met les pieds en train tout de suite, la musique court-circuite les réseaux de solitude, d'attention et d'écoute. A-t-elle seulement mis en train l'oreille ? L'oreille ouverte obéit. Elle se laisse faire, jusqu'à en être étourdie ou noyée. Ecouter est un travail, et demande que le reste soit au repos, fasse silence.

La musique de ballet peut être de premier ordre : *Le Sacre du printemps* le prouve en se passant parfaitement du spectacle en vue duquel il a été écrit. Il soutient l'attention, et garde son intérêt sans l'appoint visuel (distrayant) de ce qu'il était supposé illustrer : le critère est simple. A l'inverse : en scène *Suite en blanc* peut être magique, mais qui l'écouterait en concert ? Alors qu'on est tout oreilles pour *Daphnis et Chloé* et même *Le Lac des cygnes* et *Casse-Noisette* où tant de moments musicaux pittoresques, voyants ne font que souligner le geste, le spectacle.

Et puis la danse aussi de son côté a tendu au pur ; à s'affranchir d'un stimulant sonore qui ne la double pas seulement, mais la dirige ; d'un corps de ballet évoluant avec grâce, sur l'argument arbitraire (ou justifié) qu'on voudra ; et même d'une étoile qui, seule, tourbillonne en Cygne noir ou replie ses beaux bras sur le violoncelle du Cygne tout court, celui de Saint-Saëns. De même qu'un jour un piano seul a *pris le pouvoir*, celui de nous river, l'oreille à l'écoute, ainsi le corps humain a osé croire qu'il suffisait à sa propre chorégraphie ; a cru à sa capacité d'être danse à lui seul, par l'harmonie de ses propres mouvements, seul ou en groupe ; sans musique qui l'y provoque, sans même que les pieds quittent le sol. Le coup de génie de Nijinski n'a pas été d'un danseur, mais d'un chorégraphe. Il a inventé plus inouï que le bond d'athlète qui semblait pour un instant, pure grâce, le suspendre hors pesanteur, ceci : accroupi ou même couché, rien que sa main, son avant-bras se mouvant si l'on peut dire *a capella*, suffisant à être danse. Dix doigts sur un clavier, s'ils sont ceux de Beethoven, ont suffi pour rouvrir à l'oreille les espaces infinis qui tourmentaient Pascal, et n'ont pas besoin de nos yeux ; et ce remodelage de la masse, de la pesanteur corporelles, pour inventer, imposer une métaphore de l'harmonie, une harmonie en mouvement, où il n'est pas nécessaire que l'oreille ait sa part – et il n'y a plus besoin que Nijinski en personne soit ici cette Rose, ou ce Faune ; pas besoin non plus du costume. Le

corps suffit, dont joue un génie de la danse qui est pur, abstrait (quoique charnel suprêmement), et pour être chorégraphe n'a besoin de rien d'autre, et d'abord pas de musique.

Remarquable renversement. C'est la paradoxale capacité d'immobilité que s'est acquise la danse qui nous avertit de quelque chose d'essentiel sur ce qui en musique peut être dit mouvement. A la musique il faut sa sorte d'espace, où *cela* puisse vibrer, donc bouge ou, sans se mouvoir, crée du mouvement ; et plus évidemment encore, son temps aussi, où elle se découpe une durée, cette autre sorte de mouvement. Cette durée affirme une façon à elle de vibrer, investie émotionnellement. Elle prend sens (orientation) et semble (autre mouvement) tendre à quelque chose, aller quelque part. Mais ce qui dans le temps semble tendre dans l'espace ne bouge en rien, n'y est rien, n'y existe simplement pas en termes d'espace (rappelons-nous Claudel : où dirons-nous qu'est le son ?). Enigme, qui est celle, transcendantale, de toute sensibilité. La danse est alors ce cas remarquable : forcément incarnée et en mouvement (fût-ce dans cette tension de l'immobilité qu'est l'équilibre) (et plus forcément incarnée et corporelle qu'elle n'est musicienne), on pourrait croire qu'elle accomplit la musique à la fois dans son mouvement et dans son espace. Mais non. Dans la musique qui se suffit, la seule pleinement musique, une tension est nécessairement à l'œuvre, qui nous oblige à nous représenter un sens, une poussée, le mouvement vers quelque chose. Cette tension communiquée par la musique est son mystère, son bienfait aussi, le plus précieux. Tout autre en vérité est la façon qu'a la danse (la danse en musique) de se montrer mouvement. A la lettre *elle ne va nulle part*, mais reprend ses propres figures dans un espace confiné. Aucune tension là, seulement le vertige de ce qui va en rond, et tourne trop. Alors qu'un mouvement de quatuor ou de sonate fait mieux qu'aller quelque part, il nous y entraîne et nous emporte, un ballet bouge sur place (et peut même s'envoler), sans rien changer au fait que ni il quitte ce lieu ni il nous le fait quitter, mais sous les espèces du mouvement les plus flatteuses, les plus spectaculaires, il pratique l'immobilité (l'immobilisme) et retombe sur ses pieds. Quand même il se déploierait pleins champs, son espace propre est fermé, celui de la reprise et du retour et non de l'avancée ; il n'irait pas plus loin que ne peuvent ces corps qui dansent et ceux qui regardent danser ; il n'a fait que les fixer, émerveillés et abusés, à ce lieu-ci. Alors que l'ailleurs peut être là dès la troisième mesure d'une musique qui n'est que sons ; mais le mouvement où elle nous mène, lui, est sans retour.

Debussy, Claude (1862-1918)

D'abord on va lui rendre le service de tâcher d'oublier (et d'oublier dans sa musique aussi) ce qui l'a fait tant se complaire à signer Claude Debussy,

musicien français, les autoproclamés debussystes (appropriation que d'ailleurs il détestait) renchérissant en lui donnant du Claude de France. Ce n'est pas être plus grand ni mieux caractérisé : régionalisé seulement. Le temps qu'a vécu Debussy la France en musique, au regard de l'Allemagne, c'est à la fois province, et terriblement parisien. Mais ce même temps, les dates le disent assez, est revanchard. Il n'ajoute quand même à la gloire de personne que le mesquin *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* ait pu être en 1915, et sur des mots de Debussy lui-même, le seul franc succès public de toute une carrière créatrice. On veut se souvenir seulement que ce même 1915 voyait aboutir ses *Etudes* : sur l'instrument qui l'exprime et l'accomplit à plein, le piano, l'acte musical le plus purement quintessencié, le plus lavé de tout prétexte, celui qui l'installe de plain-pied dans la seule patrie qui lui aille, et qu'il a bien gagnée : l'universel.

Son piano, c'est là qu'enfant encore il s'est trouvé. Mais pianiste, jamais il ne le sera. Il avait un toucher vivant, sensuel, magicien mais sa virtuosité, si jamais il en conquit une, est une virtuosité de chercheur et de créateur, celle de la *sonorité*, matière neuve qu'il découvre comme une donnée inexplorée, vierge, féconde. Il en jouera en jouisseur et même esthète et, le temps venu, en maître de la palette et de la plastique, en peintre. N'imaginons pas son piano comme un autre lui-même, chercheur sensuel, à l'affût de sensations, et qui devient ses doigts. C'est son autre et plus vraie oreille qu'il y trouvait, qui l'informait de la totalité du paysage sonore virtuel. Cette oreille restera son plus vrai voyage, lui qui passé ses enfances sera peu voyageur, et pas du tout touriste. Un seul paysage pour lui les contiendra tous, comme sa palette contiendra tous les paysages. La légende (qui mérite d'être vraie) le dépeint, gamin encore, accroché des doigts à son piano et ce n'est pas pour y essayer doigtés ou arpèges. Il scrute. Ses doigts ne sont pas à la promenade, ils inventorient des ressources. C'est comme s'ils étaient en même temps son oreille. Ils enchaînent des accords, contre toute pratique d'école, et y trouvent comme un plaisir solitaire têtu. « Mais modulez donc ! », lui criait alors César Franck. Moduler ? Pour quoi faire ? Il laisse résonner l'accord, il l'*ausculte*, exactement : le suivant, il l'y sous-entend. Ainsi l'oreille lie. Ainsi pratiquer l'instrument avec cette application aux aguets, ce n'est pas vraiment se montrer bon élève. Debussy cherche ; mais pour lui recherche n'est pas (ne sera jamais) théorie, c'est contact, un contact interrogateur. Il l'ausculte (et ce savoir de praticien s'entendra dans ses compositions) : mais si questions il y a, c'est l'instrument qui les pose. Ainsi aura-t-il été le contraire du bon élève français type. Sa première médaille de solfège, il finira par l'avoir, mais en quelque sorte à l'ancienneté. Il saura se montrer français assez conventionnel pour décrocher son prix de Rome en temps voulu. Mais la forme pour la forme, l'étude des formes l'embêtent. Toute sa vie il s'en tiendra à son goût, qui est en même temps son plaisir.

Pour sa chance, son maître Marmontel l'adressait à l'opulente Mme von Meck, russe, déjà mécène de Tchaïkovski : ses enfants avaient besoin de

leçons et elle d'un partenaire pour son quatre mains. Le voilà embarqué à dix-huit ans dans un tour d'Italie, et la Russie suivra. Au lieu de s'abêtir de formes, il voit du pays, il entend du neuf (et du drôlement bariolé : Moussorgski). Plus tard il découvrira Bayreuth et *Parsifal*, comme tout le monde, et s'en enivrera, comme tout le monde. Mais aussi tôt que ce sera possible, ses chemins ne seront qu'à lui. Il a su faire son *Enfant prodigue* assez France d'époque pour plaire au jury de Rome, il saura faire de son piano naturellement chercheur le piano de tout le monde, un peu plus magicien seulement et, quand il faut, joli. Et c'est la *Suite bergamasque*, première chose un peu substantielle qu'il lui ait donnée, au *Clair de lune* troublant, à l'étourdissant *Passepied*. Suit bientôt, orchestre diaphane et chant vaporeux, *La Damoiselle élue*, pleinement fin de siècle et Art nouveau, luminescente, préraphaélite : elle annonce la vraie couleur, descelle la veine chez lui profonde, à laquelle il reviendra. Pour *Le Martyre de saint Sébastien* (son *Parsifal* à lui, c'est-à-dire son anti-*Parsifal*), c'est D'Annunzio qui lui soufflera (suggérera) mots, images, blasons, attitudes : deux grands Latins, dira Bakst, leur décorateur ébloui, saluant « la blancheur attirante d'un lis mystique » qui « va éclore ». Ainsi l'exotisme de Debussy, un exotisme littéraire et artiste, s'avance comme sur la pointe des pieds, à couvert d'une imagerie, d'une orfèvrerie d'art, de tentations aussi (plutôt que tentatives). Voici le voyage, *l'ailleurs* qui ne sera qu'à lui. S'y entremêlent et entrefécondent une imagination, qui va au neuf, et une culture, qui incite à créer. Debussy a lu, il a vu, et des tableaux bien plus que des paysages. Il s'entourera dès qu'il pourra d'objets aimés, qui résument un pays, une vision : ce crapaud (nommé Arkel), ces étuis, ces laques. Ses poètes (à la différence de Berlioz, autre créateur cultivé) sont d'aujourd'hui, vivants, inventifs, ils cassent le vers ou le quintessencient, ils l'appellent en tout cas, l'entraînent vers *l'ouvert.* Et combien plus encore ses peintres, lui premier compositeur à être ainsi tout plein de peintres. De tout cet Art nouveau aussi : la vague retombée en écume dans ces estampes qui font entrer le Japon dans l'imaginaire occidental ; ce doré qui mord doucement sur du noir laqué ; ce plomb qui sur des vases semble n'être qu'un avec le verre ; l'arabesque qui soustrait le solide à la ligne droite et à l'angle dans ces ferronneries Art nouveau dont Mallarmé le premier raffolait ; arabesques partout, dans les fleurs et si possible dans la tenue du son, pour guérir celui-ci de la tyrannie du droit et du distinct (ainsi pour oublier la découpe du vers Verlaine *préfère l'impair*). C'est de lui, c'est de Baudelaire, que Debussy va faire musique. C'est attesté, puisque c'est textuel. Ce qui ne l'est pas, c'est le fait autrement novateur et qui, lui, crée l'irréversible. De la nouvelle peinture aussi, il fait musique. Elle a montré à brouiller la couleur comme de la pâte se mélange sur la palette, au point qu'il n'y a plus de nom qu'on puisse lui donner ; les choses y *tremblent*, dessaisies de leur contour, recréées dans une lumière floue elle aussi. Mais si la lumière n'est plus là pour faire qu'un contour soit précis, qu'un objet soit défini, ait un nom, qu'est-ce qui reste ? Restent la musique, et

son perpétuel impair. C'est là le voyage où Debussy, peut-être sans d'abord le savoir, s'embarque et nous embarque.

On le trouverait à son plus dévoilé, démasqué, explicite dans ses mélodies, si seulement on les interrogeait : mais on les imagine en retrait, mineures. *Pelléas*, côté voix, les éclipse trop ; et côté piano, *Estampes* et *Préludes*. C'est pourtant là qu'on saisit au plus près et au plus vrai, qu'on *surprend* sa pose de voix ; son approche (ce qui est mieux qu'un style : moins ostensible ; autrement révélateur) ; et en transparence, l'*ordre du monde* qui n'est qu'à lui. Là en effet, et peut-être là seulement, dans un rapport inédit des mots aux sons, se discerne avec ce qui est presque une lumineuse visibilité l'ordre (du monde, des choses), l'*ordre sonore* dont Debussy va se faire le très discret et réticent prophète. Aucun musicien français ne voit ni n'entend de la sorte : n'entend loin ; *n'entend total.* Dans ses mélodies et là seulement, un rapport exactement inouï entre le très neuf pointillé (ou suspendu) des mots, et l'encore plus neuf suivi (ou logique) de la matière sonore, laisse transparaître ce qu'on ose appeler une tâtonnante et tremblante, mais toute neuve *harmonie préétablie*, signe à soi seul probant qu'un ordre nouveau est à l'œuvre. Sur vingt ans cela chemine, à peine reconnu, tant les traces sont disjointes, et d'ailleurs aussitôt méconnues : des *Ariettes oubliées* parties de 1885 jusqu'aux *Fêtes galantes* bouclées en 1904, donc sans sortir de Verlaine. Rien chez Debussy ne répond avec pareille évidence au vœu que lui-même formait quant à sa musique : « Je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre, et que, par instants, elle y rentrât. » Ce pointillé, cette ligne ostensiblement interrompue, mais d'en dessous si fort tenue, ce suspens (comme de danse muette) qui nous disent si bien Debussy, l'impossible harmonie ici pourtant établie entre voix et piano, entre mots et sons, les expose comme rien d'autre.

Un salon suffisait en 1880 (Debussy n'a que dix-huit ans) à l'émoi bien élevé de *Beau Soir* ; mais déjà plus à l'individualité extrême des *Ariettes oubliées* (il en a vingt-trois !). C'est le vrai crépuscule, tout un chien et loup des intermittences du cœur qu'il faudrait aux inquiétudes et langueurs de *L'Ombre des arbres* et de *Spleen*, si neuves en poésie déjà. Le décor parfait ne sera planté qu'en toute fin de *Fêtes galantes*, dans le non-lieu, le non-parc (solitaire et glacé) de *Colloque sentimental.* Mais leur espace de résonance encore plus vrai, ils le trouveront à titre posthume trente ans plus tard, quand le disque mettra notre solitude, notre pleine écoute d'imagination en tiers avec Maggie Teyte et Alfred Cortot, leurs mi-inflexions, leurs points suspendus. N'ayant enfin rien à voir hors de la musique, pas même une robe et un piano de concert, eh bien on la voit. Avez-vous jamais vraiment écouté, ausculté cela ? Des premières *Fêtes galantes* aux dernières, en moins de dix ans les acidités verlainiennes, le clair-obscur, les silhouettes seulement esquissées (tremblées) vont prendre un autre relief. Malgré leurs ostensibles points de suspension, ou plutôt grâce à eux, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Colloque sentimental* surtout arrivent à un degré inimaginable de précision, au millimètre. Dans ce tremblé, oui : dans cet ostensible indéfini, indécidé. Mais

que fallait-il davantage considérer ? Le flou, qu'on voit ? Ou le millimètre, qu'on ne voit pas ? Toute une esthétique pour Debussy tient dans cette question. Il faut bien prendre la mesure de si grands changements, faits avec si peu de bruit. Vérifiez la fluidité (tout sauf un cours d'eau) du piano, il ne les accompagne pas ni ne les soutient (et encore moins sous-tend). Il ne fait qu'*aller avec*, on pourrait dire : *cependant* ou *par ailleurs*. Mais mesurez aussi leur vocalité sans précédent qu'on puisse situer : suggestive (souffleuse), à peine chantante, mais pas non plus diseuse pour autant. C'est cela, les mélodies de Debussy : ce par quoi il s'est lui-même conquis, sur les habitudes acquises du chant et du salon ; sur ses poètes ; sur lui-même. L'absolument magique *Promenoir des deux amants* d'après Tristan L'Hermite y ajoutera des jeux de l'eau, un tremblé, un suggestif finaux.

Rien dans ces mélodies qui puisse (comme évidemment chez Fauré) se rattacher au modèle allemand du lied, n'en être que la variante française : mais une neuve et exactement inouïe façon de dissoudre ce qui est chant pour l'infuser dans le dire, l'inflexion et la nuance, un éclairage ou une estompe sur une syllabe exprimant ce qu'une coulée mélodique n'est plus là pour simplement chanter. Disons-le autrement : pour la première fois chez un créateur qui écrit pour la voix s'impose, nouveauté absolue, une *prosodie* qui n'est qu'à lui, qui est tout lui (et qu'on retrouverait, implicite mais conductrice, là où les mots semblent manquer : dans son piano, un piano au langage neuf duquel le mot inattendu de prosodie convient aussi). Chant d'ailleurs sans rien que l'amateur de chant puisse dire vocal, *chant non chanteur* : mais selon ses chemins propres, pour sûr, *chantant*. Les dix ou douze ans jusqu'à la création de *Pelléas* (que cependant, en même temps, cheminant à part, tout ce temps il tisse), Debussy orfèvre cette neuve façon de diluer, dissiper ce qui pourrait (devrait) être mélodie dans ses fragments, sautes, flottements qui n'ont plus rien d'une mélodie, et pourtant sont chant toujours – un chant d'autre sorte. Il l'a assez revendiqué, que ses harmonies mêmes se fassent mélodiques, et l'inverse. Où est le vertical alors, où l'horizontal ? Qu'est-ce qui est solide, ou liquide ? Sol, ou eaux ? Abolie en tout cas, la distinction académique qui mettait de l'ordre en peinture (faisant au passage de l'œil l'arbitre de tout), du linéaire et du pictural ; plus de ligne qui soit seulement ligne, de masse seulement masse, de tache vraiment tache. Cela avance, et n'avance pas ; du flou dans la durée comme il y a flou dans les volumes, les lignes. Plus rien qui *dirige* cela. Plus de principe directeur ; plus de bon sens, plus d'ordre normatif du monde : ou alors, son contraire. Le clair et le distinct qui sont tout Descartes (et devraient être tout Debussy s'il était tellement que cela Claude de France, et musicien français) n'ont plus cours ici ; pour ce qui est de tracer, projeter, faire avancer, la volonté est dessaisie : à sa place le(s) désir(s) seulement, libido où la retombée est encore une figure de la tension (la plus éloquente peut-être). Nous avons changé de monde, à l'évidence ; et pas d'esthétique seulement. Mais d'éthique. C'est cela qui marche à couvert dans cette floraison mélodique rare et restée en pénombre,

où Debussy raffinait une atomisation de la matière chantable que le scandale du 14 avril 1902 ne va pas faire plus réelle, plus sensationnelle seulement.

Pelléas allait faire entendre en public un chanté aussi exactement non chanté que le dit peut y être dit *non dit* : révolution, et dans un verre d'eau, mais qui va déborder tant ça cherche, si on peut dire, à ne pas se faire remarquer. Le projet venait de loin, tellement Debussy avait cru reconnaître quelque chose de son propre ordre du monde chez Maeterlinck, avec ses symbolismes mi-clairs et surtout son génie évasif d'entrer sur la pointe des pieds, de suspendre sans clore. Le public des Bouffes-Parisiens y avait ri, mais seulement comme à une mauvaise farce : il n'était pas prévenu. Mais à l'Opéra-Comique, dix ans plus tard, il le sera. Debussy renchérissait sur Maeterlinck avec ce que le public pourra prendre pour un credo musical, la suggestion comme grammaire neuve du clairement dire : le mot tremble, il crée du flou du fait de l'inflexion qui à la fois l'individualise et l'anime ; l'évocation s'ouvre en paysage derrière le décor qui s'abolit. De la part de Debussy était-ce si neuf ? Mais si *Pelléas* a produit ce qui est exactement *éclat*, c'est qu'il s'exposait à l'Opéra-Comique, devant un Tout-Paris de l'esprit (soit de géométrie ou de finesse) qui attendait la *sensation*. Il eut à voir et à entendre, agrandie au format théâtral, une histoire mieux que d'intimité : de non-dits ; une histoire sans histoires, sans anecdote en tout cas ; sans rien non plus du *larger than life*, des emphases qui à l'opéra sont la vraisemblance convenue. Rien qu'un dire, des *statements* plutôt, éminemment non opératiques, et énoncés en outre, *casually*, par cette Ecossaise avec accent qui était si bien dans *Louise*, Mary Garden : « Je ne suis pas heureuse… » Tout *Pelléas* se fait de bouche à oreille, n'amplifiant pas le son, n'accentuant pas la consonne, ne projetant pas, n'insistant pas, attendant que plutôt l'oreille attentive y aille. C'est aller froidement contre les vérités premières de l'opéra (même wagnérien) : la voix portée plus loin, le chant source d'extase. Pour l'orchestre on peut en dire autant. Un tel refus de l'effet, et (on dirait presque) du son ! *La Mer* saura montrer d'autres diaprures, et *Iberia* d'autres éclats, mais c'est qu'alors l'orchestre et lui seul sera pour Debussy l'instrument dont ici même il joue en virtuose (qu'il est), en voluptueux (qu'il est aussi), Lucullus dînera chez Lucullus. Tandis que dans *Pelléas* l'orchestre cherche à n'être que Debussy au piano, qui improvise pendant les interludes, s'interdit un chant et même une voix propres, cheminant avec, mais ici encore pour ainsi dire à côté, *par ailleurs*. Le public de l'Opéra-Comique aurait été moins dérouté, si dans les *Ariettes oubliées* déjà il avait repéré ces ruptures, suspens et silences ; et vu dans les *Chansons de Bilitis* Mélisande égarée, en route vers des rencontres qui ne sont que pointillées. Mais combien avaient perçu dans les mélodies le timbre de voix et, mieux, identifié la *prosodie* qui y sont, et sont déjà tout Debussy ? Même passionné (sûrement) et connaisseur (peut-être), l'Opéra-Comique ne rassemblait qu'un public mondain, friand d'événement (et tant mieux s'il y a émeute), prêts les uns à huer les autres à faire le coup de poing, mais méconnaissant les uns comme les autres la

révolution déjà faite, aux dimensions du salon, c'est-à-dire du secret ; du silence. Il ne faisait que lui donner cette caisse de résonance, le théâtre : arène pour mieux dire.

Ainsi le Debussy le plus plein, on va le trouver là où la matière est apparemment la moindre ; là où, amphitryon follement généreux, mais dont la coquetterie est de se montrer économe, il peut dispenser à pleines mains, sans paraître dépenser. A cela le piano suffit. Debussy n'aurait fait chanter que lui, il serait le même unique Debussy immensément inventeur et fécond. Il a eu la chance de le trouver devant ses mains d'enfant et héritier prêt, adulte. Beethoven, Chopin, Liszt y ont pourvu. Lui-même n'a fait d'abord qu'y essayer ses flous et ses arpèges, en couturier. Un style se pose, une palette, un clair-obscur se cherchent, qui ne sont pas encore traitement neuf d'une matière neuve. Juvéniles effets de charme – mais quel charme ! Assez pour ensorceler, pas pour changer l'oreille. Une constante pourtant y est déjà. Jamais il n'y aura de développements, de souci des formes, de sonate pour la sonate ; rien non plus pour les doigts qui produise le genre d'effets qu'on s'est habitué à attendre d'eux ; pas de moment musical, comme chez tant d'autres, pour découper du merveilleux dans l'infini disponible de la durée ; des moments certes, mais au sens physique propre du mot, quand quelque chose pèse et vacille, suspens, imminences vagues ou insistances brusques, qui scintillent dans une dispersion de durée ; évocations ou simplement suggestions sonores formellement sans queue ni tête : la chose semble ne rien faire qu'arriver (comme chez Schubert) mais sans le secours d'une rhétorique qui oblige que ça arrive. Le propos ne tire sa logique de rien et est à soi-même la démonstration et la preuve. Des titres (*Des pas sur la neige*, *Les Collines d'Anacapri*) comme s'il y avait voyage ou paysage, mais qui ne s'affichent qu'après, quand l'auditeur s'est laissé promener dans le non-défini, où le son, toujours remodelé, le rythme, toujours rebousculé, disent tout. D'autres lois donc, pour une matière neuve, qui s'organise et s'impose pas par le suivi,

mais par le suggéré, le donné à voir (entendre). L'inouï ici, c'est cette perpétuelle et habituelle découverte et conquête, et c'est dans l'ordre, *c'est là l'ordre même* : tant l'oreille est neuve à tout, et le son toujours à lui-même sa propre loi. L'imagination est libre, c'est elle qui fait aller les doigts ; mais logique aussi, il faudrait dire logicienne, elle qui, étonnamment, *relie*.

Pagodes, vases anciens, poissons d'or, choses sonores d'Extrême-Orient repérées dans des Expositions, fidèles au goût mallarméen de la ferronnerie d'art, du bel objet qui n'a qu'à être beau ; ou simple chanson de notre enfance qui traverse les jardins et sourit sous la pluie : tout est bon à l'évocation, parce que toute image est riche d'une qualité de son qu'elle puisse susciter, si symbolisent assez ensemble chez le pianiste (même improvisateur) le monde sonore et le visible. Rigueur dans la fantaisie, austérité dans la gourmandise, exercice, c'est-à-dire ascèse, dans la sensualité voluptueuse ; un sens inédit, qu'on n'aurait pas encore appelé sens, dans un parcours non fléché ; un suivi sans séquence, où le pointillé peut être le sol même. Après assez de ces exercices, le vent d'ouest continuera à voir, et à dire quoi ; la cathédrale à s'engloutir et nous entraîner avec ; et le monde des sons à tourner dans le soir, avec ou sans parfums. Mais notre oreille n'en sera plus jamais indemne. Une autre façon de mettre un nom sur une chose, un autre rapport interne dans la communication de nos canaux distincts de sensibilité se seront mis en place. Et sans doctrine surtout ! Pas de doctrine ni de programme, chez Debussy : la gourmandise d'innover seulement, et l'humour qu'il faut pour accepter la règle jamais écrite d'un nouveau jeu.

Ce piano nous a ouvert Golconde. Assez de gourmandise maintenant (même si elle est surtout ascèse) ; assez de voyage (même s'il est immobilisation attentive). On peut se montrer classique désormais, et même formel. Vient pour finir tout un corpus d'*Etudes*, qui s'annoncent telles, et affichent ce qu'elles étudient, en sorte qu'on puisse les noter de 0 à 10 selon qu'on les juge plus ou moins réussies, remplissant leur contrat : sur les arpèges composés ou les tierces ou ce qu'on voudra. On se veut, on se revendique abstrait ici, scolaire, austère, pour ne pas dire dissuasif. Un amoureux des premières *Arabesques* ne s'y retrouverait pas, ni digitalement ni mentalement. Que n'a-t-il écouté un peu *Ariettes* et *Bilitis*, ce pianiste charmé d'arpèges ? Dans le parcours ostensiblement flou et immatériel où toutes ces années Debussy a fait que voix et piano *concourent*, il aurait repéré que pointillé veut aussi dire sol, évanescence masse, brouillard clarté, désordre ordre. Mais c'est un ordre neuf, où ce n'est plus l'œil géomètre qui établit les lois et découpe les degrés, mais l'oreille modeleuse. Pas l'œil peintre, mais l'oreille sculpteur.

Delalande, Michel-Richard (1657-1726)

Il n'a pas laissé, semble-t-il, d'opéra qui vaille. Tout au plus ses *Eléments* peuvent être dits opéra-ballet ; le ballet, la pastorale plus précisément, était plus certainement son affaire : bien plus Versaillais que Lully au fond, il est resté étranger à la vogue menée par lui. La Montespan le pria de montrer à toucher le clavecin à ses filles ; et le roi lui-même ne le laissa pas s'éloigner, compositeur et surintendant de sa musique de chambre, puis maître permanent de la Chapelle royale. Delalande a attaché son nom à ces *Simfonies pour les soupers du Roy* qui ont fixé un genre décoratif, mondain, musicalement *accessoire* (mais brillantissime) et ont fait beaucoup pour la redécouverte de la musique française du XVII^e^ siècle au moment où le disque en plein boom explorait plutôt du côté de Telemann et Vivaldi. Mais Delalande fut bien mieux que cela : le maître fondateur, et peut-être suprême, du motet. Le motet c'est, pendant la messe, mais indemne des pompes possibles (déjà sous Louis XIV) de la messe, le temps d'immobilisation fervente que va demander tel psaume, une méditation par le chant : formule faite pour la Chapelle royale, la seule ne devant rien aux pompes et plumes de la mode, et tout à une piété ou du moins ferveur en musique ; à la délicatesse du sentiment, au goût ; à un tact supérieur (chambriste) dans le maniement des instruments. Cela fait dans l'Histoire une niche moins en vue, mais autrement pure. N'eût-il écrit que son *De Profundis* de 1689, Delalande serait Versailles à son plus vrai. C'est découpé avec autant de souffle et de feeling dans le détail du texte qu'un *Magnificat* de Bach, et senti avec autant de tact dans l'effusion que le *David et Jonathas* de Charpentier. Typiquement, au tournant du dernier demi-siècle, quand il n'était pas encore question de baroque (tout ce qui était XVII^e^ était musique ancienne : tout simplement), ce *De Profundis* était retrouvé par de jeunes chorales, et même enregistré ! Le *Sustinuit* de la soprano (Martha Angelici), le vertigineux *A custodia matutina* du ténor (Jean Planel) ont été largement ignorés, depuis, par la déferlante baroque : c'est qu'ils supportent, appellent peut-être, des chanteurs faits à Mozart, qui ne pépient pas, ne prennent pas de poses, et se contentent de dire l'âme. Recherchez ce monument d'un autre âge : une sévérité qui fut celle de Corneille, une tendresse qui fut celle de Racine y retrouvaient, hors musicologie, le ton unique qui est tout Versailles.

Deller, Alfred (1912-1979)

Ils étaient de la même année, Kathleen Ferrier et lui, et la Fairest Isle, veuve de musique depuis Purcell, a vu revivre Orphée en deux personnes : tous deux des *humiliores*, partis de peu, artisans appliqués, mais avec quelle âme ; pas pressés d'éclore, et encore retardés par la guerre. Ont-ils d'ailleurs jamais pensé carrière, calendrier ? Bientôt ils rayonneront de la plus belle splendeur, celle des lis des champs, mais ils n'ont pas voulu la splendeur : le

travail, la patience seulement. C'était la guerre. Elle travaillait dans un bureau, lui à la terre, objecteur de conscience, comme Britten. Tout près mourait dans un sanatorium du Kent Simone Weil, à peine leur aînée, qui venait de retrouver le mot grec sublime, celui qui explique les meilleurs : Ils portent leur fruit dans l'attente.

Deller venait de nulle part et n'ambitionnait rien. Son sens du rythme, la coordination, il disait les tenir de papa, gymnaste ; son oreille s'était exercée à la pratique chorale, seconde nature là-bas, sans doute affinée encore par la liturgie latine (papiste) en honneur à St Leonards-on-Sea. S'il y a eu un miracle Deller, le premier est sa docilité. Il a laissé faire la nature, et l'a continuée. Muant, tout naturellement il a suivi l'appel de sa première résonance, d'alto, quelque chose d'adulte et plein s'ajoutant au timbre devenu un étonnant hybride de viole et de hautbois, d'enfance et d'éternité. Il ne s'est pas contrarié. Comme tout enfant né gaucher était alors amené à se refaire droitier, ainsi la coutume conduisait tout garçon chantant d'abord dans son timbre de *treble* à s'aligner, cherchant l'âge viril de sa voix dans quelque chose de plus sombre, qui résonne moins en tête, davantage en poitrine. Deller n'a en rien voulu sa singularité. Il ne faisait que persister (comme chacun le pourrait) dans la résonance qu'il se connaissait, et il l'enrichissait. Mais il vérifiait que le timbre ainsi préservé est l'idéal pour le grégorien, la pratique chorale (qu'il poursuivit jusqu'à quarante ans passés), le miraculeux folklore des îles Britanniques, et par-dessus tout pour Byrd, Dowland, Purcell. Deller avait déjà vingt-huit ans quand Tippett le dénicha à Canterbury, alto mâle, tellement hors normes qu'il réhabilita pour lui le nom de *countertenor* tombé en déshérence. Les ambiguïtés étant devenues des équivoques, rappelons que Deller se considérait ce que presque tout garçon devient à la mue, un baryton, chantant dans sa voix parlée, mais dont le registre de tête (dit parfois *falsetto*), naturellement préservé et constamment travaillé, s'étend à la totalité de sa tessiture : ne l'empêchant d'ailleurs pas de repasser en voix de poitrine.

Compatibilité surprenante, troublante à vrai dire, sinon dérangeante. On se revoit en 1952 la faisant écouter en disque aux amis, intrigués comme devant un mouton à cinq pattes. Une palpabilité vibrante, terrestre, prouvait le sol, la chair, y ramenait : mais d'un ange était plutôt, là-haut, la voix jamais détimbrée, jamais blanchie, riche de la vibration qu'on suppose au diamant (pas le cristal) ou à l'or (pas à l'argent). Un souffle calme déployait les phrases, comme affranchies de la pesanteur, pures (d'intonation, de raucités aussi). Et merveille : c'est le texte, les mots, si purs, embués d'une mélancolie mâle, qui semblaient se chanter d'eux-mêmes, avec une transparence d'eau vive. On a dit ange ? Mais messager aussi, et pour une vraiment bonne nouvelle. On pourrait goûter aux trésors élisabéthains, que l'insularité britannique a préservés mais si peu exportés. Peu d'instruments faisaient escorte à cette voix, et des rares. Plus guère personne n'a idée de cela, mais ceux qui les premiers (et en l'absence de toute information) se sont émus à ce chant et à ce timbre venus d'ailleurs ne succombaient pas à un sortilège

d'ambiguïté. C'est toute une culture qui chantait là, policée, exquise, avec des manières souveraines. Elle avait trouvé sa résonance juste, maintenant elle cherchait notre oreille. Oberon, écrit par Britten à ses mesures exactes, sera le seul rôle de scène permis à ce chant aérien, féerique, forcément fragile, perdu dans un théâtre. C'était assez pour que la fantaisie poétique de Shakespeare se trouve un habit musical d'aujourd'hui. Avec cet Oberon prenaient aussi voix elfes et petits génies chanteurs, Toile d'Araignée, Fleur des Pois. Voix merveille de tact, voix inspirée, voix fée mâle.

Deller nous introduisait à deux siècles, tout un continent de musique oubliée et comme vierge. Il est douteux qu'aucun individu musicien ait à lui seul joué un tel rôle d'initiateur. Les pierres se sont mises à danser à la suite de cet Orphée, des millions ; innombrables ceux qui se réclament de lui et sans lui n'existeraient pas. Qu'ils se souviennent seulement qu'il n'y a pas deux moyens de prétendre continuer Deller, de l'émuler. Mais pareil parcours, qu'on sache, plus personne ne l'a suivi. Ainsi patienter, se taire, mûrir ; porter du fruit dans l'attente ; mettre le poids, la gravité, l'humanité, la tendresse de l'adulte dans l'émerveillement pieux, la pureté qui sont ce qui peut rester de l'enfance ; et dans le chant, religieusement, faire entendre le mot, qui est beau. Assez clairement rien de ces valeurs et pas grand-chose de ces dons n'est mis en jeu chez des contre-ténors trop tôt arrivés pour s'être donné du timbre, qui vocalisent Vivaldi ou Händel vite fait, font bouillie de leurs syllabes, et reculent devant Purcell, trop chaste d'effets. Réécoutez Deller. Ses disques, eux, continuent à chanter dans la même résonance, avec la même âme, et Shakespeare au-dessus qui sourit.

Disque

Record en anglais, ce n'est pas prouesse, c'est mémoire : de quoi évoquer, se souvenir. Magie ? Non, technique : et comme toute nouveauté technique, bien précaire d'abord. En durée, trois minutes au plus, pour du rudimentaire : une voix, à peine d'orchestre, ou confus ; et cassable, rayable avec ça. Mais le miracle y est déjà. Une voix précieuse, inaccessible, vient en chair et en os (si on peut dire) parler à votre oreille, et pour vous seul qui n'iriez pas l'entendre : Sarah Bernhardt, Caruso. Un peu de gymnastique était de rigueur : une vieille photo montre un soprano vibrant, format Litvinne, obligée de se jucher sur une chaise et, au moment de lancer son aigu dans le cornet acoustique, de se détourner : la membrane enregistreuse aurait sauté. Les tout meilleurs ont pu ne pas se prêter au jeu, s'y trouvant soit défigurés, soit dégradés. Ainsi rien ne reste de Jean de Reszke, le plus princier ; alors que deux cents noms parfaitement négligeables ont été promus, *de facto*, immortels. En un quart de siècle de premiers balbutiements à peine si une symphonie, un quatuor complets seront gravés. L'enregistrement électrique

ouvrira un espace sonore plus ample, offrira des timbres seulement vers 1925-1926. Suivront quinze années formidablement prospectives, avec ce second miracle de l'entre-deux-guerres : une génération d'artistes musiciens, chanteurs aussi, comme il n'y en avait jamais eu. Un premier *Tristan* vit le jour depuis Bayreuth, un premier *Don Giovanni* depuis Glyndebourne, un Bruno Walter révélera son maître Mahler, Cortot, Thibaud et Casals graveront des trios, les Busch les *Brandebourgeois*, Schnabel Beethoven et Rubinstein Chopin.

Pourtant un vrai nouveau monde de l'écoute ne s'ouvrira qu'avec le disque microsillon et sa *longue durée*. Alors seulement on pourra écouter une œuvre importante d'un seul tenant, chez soi, dans le silence, sans desserrer son attention ni bouger de son fauteuil. Notre chance à tous est que quelques hommes se soient alors trouvés prêts, qui voyaient loin dans l'avenir, et ont compris la mission du disque, et préféré sa lointaine rentabilité. Le disque, d'abord, avait été seulement cela : le bref et imparfait (mais fascinant) reflet d'une individualité ; un souvenir de quelqu'un ; les bien-aimées pouvaient en envoyer un, de leur propre voix, aux poilus au front. Ensorcelante incitation à la mémoire affective : mieux que la petite phrase de Vinteuil, la voix d'Odette à votre oreille, et pour vous seul. La musique/souvenir, c'était beau. Mais voici s'ouvrir la musique/mémoire : celle d'une durée, qui prend son et sens, s'investit dans un chef-d'œuvre, et de bout en bout de l'écoute, le *Quatuor n ° 15* ou *Winterreise,* vous conduit. Et vous pourrez recommencer, jusqu'à ne plus seulement suivre le fil, mais imaginer que vous le tirez vous-même…

Laissons-nous faire par la longue durée : elle ne nous ouvre pas seulement, exploration à l'infini, les œuvres : mais mieux, capacité que nous ne nous connaissions pas encore, notre écoute progressive et profonde, le temps tel que notre oreille nous le *retrouve*. Avec cela nous n'en avons pas fini ; pour en suivre l'acheminement exemplaire, voyez maintenant sous un nom : Walter Legge.

Donizetti, Gaetano (1797-1848)

Cinquante ans de vie à peine, et combien d'opéras ? Quelque quatre-vingts, certes pas tous représentés, mais quand même ! Et il en avait déjà produit deux grandes douzaines lorsque enfin, âgé d'autant d'années, le franc succès lui vint avec *L'ajo nell'imbarazzo*, pochade pour ne pas dire farce – le contraire des grands mélos à cadre historique (ou voulant passer pour tels) qui constitueront ce qu'on peut appeler son fonds de commerce. La fécondité était pour Donizetti nécessité : il a pu donner jusqu'à cinq opéras en un an, galérant comme Verdi n'a jamais eu à faire, et recyclant par force, avec la plus grande désinvolture, des chutes d'ouvrages à lui retirés de l'affiche. Il est presque miraculeux qu'à pareil rythme, et sur des livrets régulièrement bâclés

(comment aurait-il pu choisir ?), il ait peu à peu raffiné et surtout resserré une manière qui, il est juste de le préciser, ignorait assez superbement ce qui se passait en musique dans le monde autour de lui. Si *Anna Bolena* lui offrait à Milan en 1830 ce qui fut son *break* historique, c'est qu'il y avait affaire à un grand personnage scénique, et pas aux silhouettes enrubannées et vocalisantes qu'on lui découpait précédemment : personnage dont le format se trouvait décuplé du simple fait qu'une chanteuse de génie, Giuditta Pasta, lui prêtait personnalité et lui ajoutait prouesses. Sur simplement sept ans une autre reine, Elisabeth d'Angleterre, lui complétera triomphalement une série de trois initiée de façon moins éclatante avec *Kenilworth* un an plus tôt. *Maria Stuarda* puis *Roberto Devereux* ont plein droit aux pompes (échafaud compris) d'une Histoire enjolivée (édulcorée) où les amours contrariées jouent plus que la raison d'Etat. *Stuarda* avait Malibran pour emplir la salle ; *Devereux* n'aura pas besoin d'autant : entre-temps le succès colossal de *Lucia di Lammermoor* avait établi Donizetti roi du box-office. C'est Bellini qui avait essayé la formule avec ses *Puritains* : mais c'est *Lucia* qui fixait dans l'imaginaire lyrique européen l'Ecosse, ses brumes, ses clans et querelles et, pour l'héroïne, la robe tachée de sang de la Diva Délirante. L'opéra romantique produisait son type enfin parfait. Cependant Donizetti avait aligné, côté grand mélo à grandes voix et grands sujets historiques, avec conciles ou couronnements (ou les deux : ce que Blaze de Bury appellera malicieusement les *opéras mitrés*) *Lucrezia Borgia*, *Torquato Tasso* (avec un héros éponyme baryton, ce qui est une nouveauté), *Gemma di Vergy*, mais aussi, joyau bouffe isolé de 1830 déjà, son irrésistible *Elixir d'amour*. Il était maître du marché, mais pas au point d'esquiver la censure : *Poliuto*, fait d'après *Polyeucte* pour le sublime Nourrit venu se refaire une voix en Italie dans l'espoir de reconquérir la suprématie que Duprez (créateur parisien de *Lucia* précisément) lui avait ravie avec son *ut* de poitrine, fut interdit. N'importe : sa vogue lui ouvrait grand Paris, où Meyerbeer ne produisait qu'au compte-gouttes. Le paradoxe est que *Poliuto* devenu *Les Martyrs* y assurera le règne de Duprez qui finalement le créait : le malheureux Nourrit brisé par son échec s'était défenestré. Alors Paris offrira à Donizetti triomphe sur triomphe : *La Fille du régiment* d'abord, bouffe et pré-offenbachienne à plus d'un égard ; *La Favorite*, coulée (en français) dans le moule du grand mélo lyrique à la parisienne ; enfin, mais en 1843 seulement, et aux Italiens, la merveille absolue qu'est *Don Pasquale*, chef-d'œuvre de grâce aérienne et badine, bijou bouffe avec aussi nocturne ineffable.

Ce n'était pas seulement Paris que Donizetti mettait à genoux, mais Vienne aussi. *Linda di Chamounix*, comédie pastorale assez anodine pourtant (mais avec brio vocal plus que déluré), fit crouler le Kärntnerthortheater, renouvelant le délire suscité par Rossini vingt ans plus tôt, et montrant Vienne, si ingrate à ses propres fils, toujours prompte à fêter l'étranger, surtout italien. L'Empereur fit Donizetti *Hofkomponist*, *Kapellmeister*, *K. und K.*, le couvrit d'or. Schumann passant par Vienne en fut assez épaté (et sûrement jaloux). Pourtant Donizetti se rapatriait sur Paris, et pour la plus désolante raison : la maladie le détruisait littéralement. D'abord paralysé (la parole aussi) en 1845, il fallut l'interner à Ivry où il resta dix-sept mois. Il ne rentra dans sa Bergame natale que pour y mourir.

Etonnant destin ! Des heures, semble-t-il des journées entières, de musique écrites à la diable et à ses propres yeux bonnes à jeter, déluge d'où émergent de stupéfiantes et indiscutables fulgurances ; une formule qui s'affinera certes mais sans rien changer à son fond, seulement opportuniste avec plus de bonheur ; un don mélodique prodigieux, qui sait se faire dramatique si l'interprète le peut ; un concertato virtuose, qui donne lieu à des finales époustouflants ; le monde de Berlioz, Balzac, Liszt et Chopin côtoyé à Paris sans que trace en paraisse sur la personne ni sur l'œuvre ; la même maladie, la syphilis, qui en ce même siècle en rendait d'autres intéressants dans leur intensité, leur urgence, leurs extrémismes mêmes, se contentant, lui, de l'annihiler. Il faut dire que le purgatoire lui fut sévère, plus encore qu'à Rossini. De ses douzaines d'opéras seuls traversèrent un siècle entier d'oubli *L'Elixir* (avec sa *Furtiva lagrima* que Caruso soupirera divinement, puis Schipa, sans attendre Pavarotti) et *Don Pasquale*, bouffes, que plus d'un imaginait être de Rossini ; et l'increvable *Lucia*, prototype certes, mais défigurée par les sopranos blondines et à cocottes qui y faisaient valoir roulades et contre-*mi*. Ce n'est environ qu'en 1950 que Callas a rendu sa noblesse et sa vérité surtout à Lucia (c'est une plaisanterie de raconter qu'elle

l'avait fait pour Rosine du *Barbier* aussi : les mezzos, merci, y avaient pourvu). Mais elle faisait un pas de plus en réhabilitant *Anna Bolena*, où il ne faut pas sous-estimer la part essentielle de Visconti metteur en scène artiste : la preuve était faite qu'une *prima donna* de caractère pouvait ressusciter de tels personnages à condition d'y mettre autre chose que *la voce*, et de la fioriture. Des chanteuses imparfaites mais prenantes, bizarres, inspirées, Gencer éminemment puis Kabaivanska, plus récemment Antonacci, le peuvent. Les vocalement parfaites (et seulement cela) y paraissent, hélas, doublement attifées. Au disque à la rigueur ça passe. Mais pour des opéras qui se veulent grand spectacle, est-ce la peine ?

Dowland, John (1563-1626)

Rien : un luth, ses pincements ; une voix seule souvent ; les moyens les plus nus ; et toute la mélancolie du monde, qui trouve sa consolation, sa sublimation, dans la musique. Il s'avouait en se nommant : *Doleful* Dowland ; *Semper dolens*, *semper* Dowland. Mais la plus vraie vibration d'âme tient dans cette discrétion, qui est presque silence ; ces larmes, qui sont aussi sourire. *Flow My Tears*, *Come Again*, *In Darkness Let Me Dwell*, *Awake, My Love*… Pas une ode, pas une idée de possible opéra. Seulement cette unique mi-voix. On n'a pas si chastement, décemment, douloureusement chanté le mal et le bien d'aimer ; pas de lyrisme si bien élevé. Un presque siècle de musique plus tard il faudra les ressources de la viole pour que Marin Marais retrouve pareille veine, en fasse la seule voix, et la mène au prodigieux.

Dukas, Paul (1865-1935)

Un grand compositeur, mais rare. Une influence (il a beaucoup écrit, et finement, et comme critique dans un premier temps), mais une *autorité* surtout : comme éditeur (pour Rameau, qu'il révélait, pour Beethoven) ; comme professeur (d'orchestre, de composition), au plus haut niveau et jusque tard (Messiaen fut encore de ses élèves), et tout simplement comme maître. On prenait Dukas au sérieux ; il était cultivé, perspicace, sévère juge de lui-même, allant jusqu'à anéantir une symphonie achevée, lui qui n'en a laissé jouer qu'une ! Ascèse totale : de musique de chambre autant dire pas ; en mélodie rien. En piano très peu, mais de toute première exigence, et qui met la barre haut (à l'exécutant, à l'auditeur aussi) : une grande sonate dont la dimension, la hauteur de vues, le *tendu* aussi (inhabituel dans le piano français) renvoient à Beethoven, sourcilleuse divinité d'un jardin secret qui ne demande pas qu'on le visite. Des *Variations* plus amènes et lumineuses renvoient explicitement par leur thème à Rameau, autre jardin secret.

N'ajoutons que le très beau titre *La Plainte, au loin, du faune*, contribution de Dukas au collectif *Tombeau de Debussy* où figurent avec lui Satie, Stravinsky, Bartók… Dukas était de la première de *Pelléas*, un militant ; comme Debussy il avait digéré, fait oublier dans son peu de musique survivante le choc de la rencontre avec Wagner ; et comme Debussy aussi il avait fait opéra d'une pièce-mystère de Maeterlinck. Lui, c'était *Ariane et Barbe-Bleue*, œuvre à la fois plus hautaine et plus flamboyante, chatoyante, et sévère sûrement que *Pelléas* même ; créée, elle, par Georgette Leblanc (1907), l'égérie du poète ; de carrière elle aussi comme en marge, tant elle exige de talents, et rares. En marge peut-être, mais au top. Toscanini l'a voulue aussitôt pour le Metropolitan, et pas seulement pour y mettre Geraldine Farrar : surtout pour les fusées de lumière, le ruissellement de pierreries de l'orchestre. Peu oseront le rôle d'Ariane, suprême défi, et pas vocal seulement, mais *moral* avec, textuelle, sa « passion de la clarté, qui a tout pénétré, ne se repose pas, et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même » : mais à l'absolument plus haut, Germaine Lubin, Suzanne Balguerie. Est-il besoin de dire qu'une œuvre aussi fière, aux symboles si clairs et exigeants (adamantins) s'est traînée au sol dans les psychanalyses récentes qui prétendaient y porter leur lumière ?

Après cela étonnons-nous pour de vrai. Dukas a connu une fortune publique simplement gigantesque pour l'unique scherzo qu'il ait donné à l'orchestre, l'irrésistible *Apprenti sorcier* de 1897 instrumenté jusqu'à l'éblouissement, imagé (ou du moins *imaginable*) jusqu'à l'hallucination, au point de parfaitement avoir résisté à son travestissement en Mickey Mouse (lui-même irrésistible, il faut le dire) dans *Fantasia* de Walt Disney. Rien que dix, onze minutes pour une immortalité publique. *La Péri* lui en aurait valu peut-être bien autant, conte idéal pour tout un Orient de timbres, et une ballerine de tout premier rang. Diaghilev l'aurait sans doute prise et la Karsavina sans doute dansée si Dukas n'avait pas été un peu trop pressé de la

faire créer par la largement moins magique, carrément plus en chair, mais troublante sûrement, Trouhanova !

Duparc, Henri (1848-1933)

Un peu le pendant français de Hugo Wolf en termes de destin : s'exilant tôt, se murant, et cela tout un demi-siècle, comme tari. Son mal affectait l'équilibre, le pas, la coordination, la vue pour finir, inexorable et comme arbitraire ; sans rien de sulfureux sur lui, grand bourgeois bien-pensant, ni sur son œuvre, qui parle de commerce artiste, faustien, avec des démons. Rien à voir avec ces flambées follement fécondes de trois mois ou six qui laissaient Wolf vidé : mais la rareté, la lenteur, le temps de la réflexion (et d'innombrables *repentirs*). César Franck ne s'est pas connu d'élève plus fait pour produire, et briller. Mais Duparc d'avance exorcisait la passion, rangé, longuement et heureusement marié et, en art, un rien coincé dans son goût de ne pas faire de bruit (de vagues), pouvant vivre sans estrade, à quatre épingles toujours (sa vie, et sa musique), mais rongé par la crainte que la forme ne se dérobe à sa maîtrise. Franck le voyait pianiste d'abord, mais lui pensait spontanément orchestre (et entendant, écrivant comme telle plus d'une de ses mélodies). Mais il s'en est démenti lui-même. Une source et une seule était ouverte en lui, le chant. Et pas n'importe lequel ! Un chant qui semble avoir entendu d'enfance (ou de façon plus immémoriale encore) le meilleur Schumann ; le chant d'un très jeune pèlerin de Bayreuth, qui n'est revenu ni vide ni affolé ; chant pas particulièrement français, seul Berlioz avant lui en France a un peu trouvé ce ton, ce timbre, cette hauteur-là (ce n'est pas être très françaisement français) : mais allemand bien plutôt par le sens vital du souffle, qui pense ligne et lointains, et n'a pas le nez fixé sur les mots, leur esprit, leur pointe ; chant soutenu, sensible, long de respiration, profond d'aspiration (et ne s'en cachant pas), et qu'un rarissime pouvoir d'évocation (pas forcément dû à ses poètes. Il le portait en lui) projette très en avant de sa portée vocale pure, sans pourtant en rien recourir aux moyens, aux façons d'opéra (il a longtemps essayé une *Roussalka* d'après Pouchkine, n'y est pas arrivé, et l'a détruite comme le reste). Il y a toujours eu du Wagner dans ce chant, celui des *Wesendonck* par le souffle et le format, celui de *Tristan* par une tonalité d'âme : l'inquiétude à vif, l'hypnose de l'attente, la renonciation à vivre et s'affirmer ; et des lointains partout, de la lumière dans les brumes ; perpétuelle, essentielle *Invitation au voyage* d'un qui ne voyagera pas, s'enfoncera dans sa propre immobilité (loin de Paris, vers les Landes, où incapable d'œuvrer, humilié dans son génie et dans son corps, il faisait semblant d'exister).

Pour le double de vie, moitié moins encore que chez Wolf de symphonique, choral, instrumental, chambriste. Lui aussi, la mélodie

seulement, qu'on devrait plutôt dire lied tant (à la différence des autres Français) elle sent peu le salon ou le clan, les manières ; toute portée par le sentiment, et qui ne se cache pas d'être le sentiment ; au contraire il *s'avoue*, loyauté rare, que récompense une plénitude non moins rare : cas peut-être unique de *sincérité* dans le chant français (il faudra le grand coup de vent de *L'Horizon chimérique* pour que Fauré l'y rejoigne, absolument *in extremis*). Aveu du désir, juvénile, et si doucement lancinant (peut-on le croire ? *Chanson triste*, achevée, bien formée comme du Schubert, et l'air aussi facile, est le coup d'essai d'un jeune homme de vingt ans) ; aveu qui s'exalte d'être aussi attente, que comble d'avance l'émerveillement même d'attendre et d'admirer, dans l'incomparable *Phidylé*, poème vocal d'extase amoureuse mystique, dont tous les pays allemands du lied réunis n'offrent guère d'équivalent. Au moins *Extase* (d'après Lahor) et *Lamento* (d'après Théophile Gautier) inventent un suspens, un soutenu, une ouverture de vision qui, en mélodie française, changent la donne. Duparc y insistait d'ailleurs : quand le chant n'apporte pas au poème sa plus vraie dimension et même *vérité*, inutile d'y avoir mis de la musique. Mais lui, affrontant Baudelaire trois fois, n'a pas baissé les yeux. Il a détruit un tout dernier essai, *Recueillement* (« Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille »), sans doute sans aller au bout. Mais *L'Invitation au voyage* ajoute aux mots un mordoré, un suspens, donne à la voix une tessiture d'extase pour appeler et demander. Osons ici relever chez Reynaldo Hahn, si vrai connaisseur et amoureux du chant, ce qui n'est au fond qu'une mesquinerie de confrère, minuscule. Duparc, dit-il, éliminant la strophe aux « meubles luisants / polis par les ans », n'a pas fait montre d'un goût littéraire très fin. Reynaldo s'est gardé de la même faute : mais comment ne voit-il pas, lui si fin connaisseur, que Duparc n'a rien à faire dans un salon, ni devant un tableau ? Que nulle part il n'est esthète (cela aussi est allemand), ne se dirige selon le *goût* ? Qu'il ne veut que la vision, et se l'approprie, fût-elle de Baudelaire ? Comme il s'empare de *La Vie antérieure*, simple allégorie et, comme telle, froide. D'un poids et frémissement palpable d'océan et de houle, il la fait physique, concrète, brûlante, et un appel d'air d'un coup nous emporte.

Soit ascèse morale, soit doute de soi galopant, Duparc s'en est tenu à treize mélodies publiées, tout ce qu'on sait de lui : autant dire rien. Dès ses trente-cinq ans en lui montait, impitoyable, le sentiment de son impuissance à incarner sa vision dans son chant. Cet enfermement ne lui a pas été moins douloureux qu'à Wolf et Nietzsche leur trop réel asile. Mais lui avait été si sobre, convenable, passionnément se voulant sain ! Mais la vision sans doute par elle-même est transgression, et Némésis veille. Ici elle a cruellement frappé. Pourtant c'est elle qui ajoute quelque chose d'exemplaire et héroïque à ce génie, à qui tout semblait devoir être facile : cette parcimonie ; cette façon de s'en tenir, d'être réduit à *l'unique nécessaire*. Plus cette revanche aussi, en un sens, sur les précieux, les cherchés – leurs exégètes aussi, qui s'arrangent si mal de son exception à lui. Eux s'évertuent à chercher le chant et, le

cherchant, le faussent. En Duparc il est naturel et vrai. Il est cette forme même, qu'il désespérait de jamais bien trouver.

Dutilleux, Henri (né en 1916)

Comme j'écris, il est vieux, si vieux ; depuis si longtemps déjà rongé par la maladie et secoué, brisé, il y a deux ans, par la mort de sa femme, Geneviève Joy – autre lui-même, la musique en chair et en os toute sa vie présente à ses côtés. Et depuis des semaines quelque chose me retient la main, la peur, une crainte superstitieuse, tant le respect, l'admiration vivante, la reconnaissance d'abord, ne sauraient être les mêmes vis-à-vis d'un vivant depuis si longtemps menacé de mort, et d'un mort hors d'atteinte désormais dans l'immortalité où il est entré : comme si je craignais qu'à tâcher de vous le montrer, le faire définitif, fini, eh bien je ne le condamne à mort.

Mais il faut passer sur cela. Demain, après-demain de toute façon ce sera, c'est ainsi. Henri Dutilleux ne sera, n'est plus parmi nous : cet homme tassé, indomptable, las mais continuant, que ce mois-ci (mars 2012) on voyait encore au premier rang de Pleyel où on l'avait roulé : et Gergiev qui lui avait conduit ses désormais classiques mais toujours toutes neuves *Métaboles* avec le Concertgebouw venait à son côté passer avec lui, pour lui épargner le voyage, tout l'entracte : et la déférence l'emportant sur l'affection (car Dutilleux – est-ce croyable pour un compositeur d'aujourd'hui ? – est objet d'affection), les assistants s'écartant, et les laissant seuls. Mais combien de fois, encore récemment, on avait trouvé Dutilleux à la corbeille du Théâtre des Champs-Elysées où il venait entendre une œuvre, un interprète qu'il aime, laissé seul à l'entracte : et se recueillant, ou prêt à accueillir celui qui, seul aussi, vient le saluer un instant… Depuis si longtemps, à son âge, il continue de donner par sa seule présence preuve que la musique est générosité, ouverture, attention(s), disponibilité. Mais aussi invention, ressource non tarie, jeunesse, quand en sa présence se crée cette œuvre de lui toute neuve, et un Ozawa la dirige, et une Fleming la chante, et le plus mystérieux Baudelaire est dedans !

Jeunesse ? C'est le mot. Mais il faut l'interpréter. Qu'importerait une jeunesse qui ne serait que jeune, le contemporain qui ne serait que contemporain ? Pour amarrer cela il faut un peu de vertu(s) en plus, une autre, expressément, *persévérance*. N'est jeune (et pour assez longtemps pour que ça compte vraiment) que ce qui veut autrement ; veut comme il veut vouloir : et dans un monde où la musique nouveau-née obéit et *s'aligne* (au diktat ou à la mode ou au *computer*), eh bien Dutilleux continue de se vouloir lui-même. Ce avec quoi il est né, il ne le reniera pas, mais, au contraire, maintiendra : du paysage dans les yeux et les poumons, du chant dans la voix, non, dans l'âme ; et les meilleurs peintres, remontant jusqu'à Delacroix, dans une

mémoire d'avant sa propre mémoire. Si modernité du monde il y a, il l'a apprise dans les secousses et les brûlures de la réalité, guerre comprise, pas dans des libelles théorisant. Dutilleux est un enraciné : dans son sol, mais d'abord dans sa propre mémoire, qui lui est nourricière, et est d'abord une gratitude. Il sait son Debussy et sait que Debussy précède ; et ce qu'il lui doit (en sens du son, en vibration, en francitude) : mais bien avant il sait son Bach, qui est l'univers, et on l'a connu le lisant, se l'entendant et se le construisant des yeux chaque matin. Dans son œuvre symphonique il y aura de grands violoncelles vibrants, de grands espaces sans personne où des cordes tremblent à l'infini, mystère de l'instant, et l'humain sans cesse y fait entendre sa voix – mais le meilleur de l'humain, ce qui fait l'homme humain précisément, et pas chose qui subit ou compute. Et comme il y insiste, dans sa musique de chambre la plus innovante et chercheuse pourtant, où il semble qu'en quatuor, ne reniant rien de son Beethoven (et son Debussy aussi et son Ravel), il soit à la découverte d'autres passerelles à jeter, mais à jeter solides, en sorte que puissent passer vers ce nouveau côté si plein de questions dont la réponse n'est pas encore donnée des écouteurs eux-mêmes privés de réponses. A eux Dutilleux tend la main. Ses doigts (pas ceux d'aujourd'hui, mais ceux de ses vingt ans) vous joueraient sur le piano cet impossible trait, zigzaguant et zébrant, comme l'éclair, qui parcourt les touches. Mais les cordes du quatuor ? Comment, par quelle virtuosité diabolique (et obéissante) se tireront-elles de devoir se repasser ce sautillement, cet égrènement, ces effleurements, et faire que ce soit un fil ? Car il faut que fil il y ait, en sorte que vous, moi, l'auditeur, le repérions, le tenions, le suivions. Nous sommes personnellement invités à coproduire, par fait d'attention, ce fil-passerelle que le jeu des cordes va faire passer là où est le vide. Cette musique a besoin de notre attention, qui en est un constituant organique. Donc de notre mémoire aussitôt, pour qui dans ce qui se fait (et a l'air de se faire discontinu, dispersé) la simple esquisse d'une mélodie qui lui est suggérée, soufflée, fait qu'on la retient et déjà presque se la chante. Quels égards pour nous, les candidats à l'écoute, si souvent laissés à la porte du mystère, exprès, pauvre *populo* pas *dignus intrare*.

Dutilleux est ce musicien à égards : pour l'instrument, qui a coûté tant de soins à façonner et parfaire ; et pour l'instrumentiste. Il faut l'avoir entendu (le DVD existe) dérouler le fil dans *Ainsi la nuit*, apprendre au Quatuor Rosamonde à bien se le repasser, subtil et sûr : et l'intelligence dans ses yeux les éclaire, et nous aussi. Car c'est une intelligence qui veut le bien, et l'apporte par la musique. Que c'est démodé ! Et que c'est bon ! Mais chez l'homme Dutilleux déjà tout est égards, et hors mode. Pas un signe fait, pas un témoignage, pas un message auquel il n'ait pris le temps de répondre, de cette exemplaire écriture appliquée, explicite, noble, que l'âge du *computer* a tuée chez tous les autres. Par lui, des dizaines d'années, en sol français, la musique n'a pas tout à fait cessé d'être apparentée au sol, aux choses, aux sentiments, à la mer, à l'idéal, à l'âme. Oui. Dutilleux continuait de croire, et de faire croire, à ces billevesées. Merveilleux lyrique, trop modeste, ou plus exactement *humble*, pour oser se croire porteur de quelque chose qui eût la dimension d'un opéra ! N'empêche. En ce siècle français de fer lui *seul* aura été mieux que chanteur, chantre. Lui seul a maintenu cette vibration profonde, essentielle, dont le *computer* n'est pas capable (comme Pascal dit l'homme capable de Dieu), et que le retour à des gracieusetés d'un autre âge certes ne nous rend pas : vibration qui tient en éveil l'attention profonde, l'inquiétude sainte qui est le fond même, le sol fécond de notre entendre. Qu'importe alors l'âge qu'aura notre Dutilleux le jour où ces lignes imprimées l'écriront au présent, qu'il soit vivant ou non. C'est à lui toujours vivant qu'aujourd'hui elles sont dédiées, c'est fait. D'un grand musicien qu'est-ce, de toute façon, qui est vivant pour nous ? Sa trace. Sa trace vivante, durable. Voyez Bach, voyez Brahms.

Dvořák, Antonín (1841-1904)

Il n'était vraiment pas fait pour devenir le boucher que voulait son père

aubergiste ; ni rester le violoneux de village qu'il a tout seul appris à être. Dès qu'il étudiera (l'orgue d'abord) il saura vite, et bientôt fera tout et de tout. Et toujours bien. Sans se presser d'ailleurs : une première symphonie qui compte, à trente-trois ans ce n'est pas exactement précoce. Mais quelle abondance aussitôt, quel perpétuel jaillissement, ou *affleurement* plutôt : c'est comme si toute espèce de musique, et sous sa bonne forme, dans sa belle riche sonorité chantante, lui venait sans qu'il s'organise et l'organise. C'est qu'il était prêt. De très excellents quatuors (y compris avec piano) et même quintettes, genre plus rétif ; des trios (dont le merveilleux *Dumka*, public et populaire comme du Schubert) ; mais le concerto, pour violon comme pour piano, peine un peu : pour le violoncelle seulement il le réussira. Un *Stabat Mater* céleste ; des duos moraves pour deux femmes, divins. De ses quelques opéras un seul, *Rusalka*, qui marque : mais toute la poésie de la légende, toute la merveille des deux inspirations, la poétique et la mélodique, y ruissellent ; et certain hymne à la lune n'a pas eu de mal à se faire tube. Et neuf symphonies, pour ne pas braver l'ombre de Beethoven, de flux orchestral opulent. Mais comment dire ? De son terroir comme il était absolument (ses chants moraves font preuve), il savait être trop facilement germain dans la facture, la facilité ; assez peu nationaliste pour être membre à vie du parlement autrichien ; et pour baptiser « du Nouveau Monde » la symphonie de lui peut-être la plus naturelle, la plus pays… Il faisait tout si bien ! Trop bien, peut-être ? Et, toujours si ressemblant, est-il une seule fois vraiment, douloureusement, personnel ?

Einem, Gottfried von (1918-1996)

Ces Autrichiens ! Ils ne peuvent pas faire autrement, ils ont l'opéra dans le sang. Celui-là était, quoique typique, exotique pourtant : aristocrate, mais né à l'étranger (Berne), d'un père attaché militaire il est vrai ; implanté d'emblée à Berlin, la Berlin nazie (mais il sera quelques semaines, lui, mis à l'ombre par la Gestapo), pour le plus humble et le plus noble métier que puisse faire un fou d'opéra : répétiteur, et Unter den Linden, en plus. Il travaillera ensuite avec Blacher, autre inclassable et, la guerre finie, regagnera l'Autriche où il contribuera à ressusciter Salzbourg. Il en fut le héros en 1947, sa *Dantons Tod* d'après Büchner rouvrant à la création contemporaine le glorieux (mais plutôt conservateur) festival. Fricsay (remplaçant Klemperer prévu) dirigeait. Porté au triomphe par de superbes acteurs-chanteurs (Paul Schöffler, Maria Cebotari, Julius Patzak), von Einem à moins de trente ans était prophète en son pays même, et le *coming man* reconnu de l'opéra classique (romantique de cœur, toujours) épousant son siècle, et l'atonalité. Etait-ce trop bien partir ? Von Einem s'activera beaucoup à Salzbourg, au festival de Vienne, il enseignera à la Hochschule aussi. Salzbourg lui a encore créé *Der Prozess* d'après Kafka (1953) : les toujours superbes acteurs-chanteurs étaient Max Lorenz cette fois, et Lisa Della Casa. Enfant gâté ! C'est Vienne qui lui créera (1971) la très remarquable *Besuch der alten Dame* d'après Dürrenmatt, fable grinçante aux personnages palpables et vrais, avec encore des acteurs-chanteurs superbes, Christa Ludwig, Hans Hotter. Mais *Kabale und Liebe* (1976) reprenant Schiller (et concurrençant sous le nom d'origine la *Luisa Miller* de Verdi) fera flop, malgré Bernd Weikl et Anja Silja en Ferdinand et Luise et aussi Mödl, Fassbänder en silhouettes. Cette modernité-là avait pris de l'âge. Rien de tout cela n'a voyagé (*La Vieille Dame*, du fait de la cote de Dürrenmatt, un peu). De ses innombrables opus de chambre ou de concert quasi rien n'a fait de bruit au-delà de la première. N'empêche. L'impact de *Danton*, de ses scènes de foules, était neuf et vrai ; la tension du *Prozess* ne devait pas tout au seul génie de Max Lorenz ; et *La Visite de la vieille dame* était par la construction, le timing, la plausibilité scénique (soit avec Ludwig, soit avec Varnay à Zurich) une des bien rares pièces contemporaines capables de nourrir un répertoire d'aujourd'hui. Or de tout cela rien ne reste. Von Einem a commis la pire des fautes. Il ne s'est mis

dans aucune école, mais a voyagé seul. Il s'est perdu en route, et personne ne le revendiquera.

Enesco, Georges (1881-1955)

Il était si sublime violoniste, unique dans sa familière hauteur de vues (son interprétation des suites pour violon seul de Bach nous sont conservées ; elles font preuve) ; si sublime pédagogue aussi (Menuhin gamin fut son élève, Dinu Lipatti son filleul : pas moins). On serait presque excusable d'ignorer le superbe compositeur qu'il était et restera ; donnant âme sonore et expression, à la fois classique et populaire, à sa Roumanie ; et humaniste suprême, osant porter à la scène dans son unique opéra le personnage d'immense format qui a fait reculer tant d'autres, Œdipe ; et cela en français ; et cela à une hauteur presque inconcevable dans les années 1930, certes peu supposées produire un tel sursaut lyrique et épique, et même le permettre (réfléchissons pourtant : Hindemith, son *Mathis le peintre*, autre personnage de format mythe, confirme l'exception). Un grand musicien et un grand homme. C'est comme s'il n'avait joué du violon par surcroît. Mais quand on l'entend rejoindre son élève Menuhin dans le *Double concerto* de Bach *en ré mineur* que leur dirige l'ami Monteux, il ouvre un tel ciel, ose dans le son une si noble et familière et tendre gratitude, qu'on se dit : cela suffisait presque…

Expression

Espressivo, *con espressione*, *mit Ausdrück* : on ne trouvera guère la notation avant Beethoven. Elle marque l'entrée en scène d'un intervenant. Mais qui ? L'exécutant ? Non. Lui n'a qu'à faire ce qui est écrit : aller allant si c'est *andante*, plus allègrement si c'est *allegro*, à voix plus basse si c'est *sotto voce* – toutes locutions qu'un chiffre ou un signe de convention remplacerait, si on trouvait un système pour (tant de décibels, vitesse tant). Mais y aller avec âme, *con anima* ? C'est quoi au juste, l'âme ? Il faut bien qu'alors l'exécutant pense (par lui-même et hors didascalie) quelque chose de ce qu'il a à jouer, qu'il y mette, avant même son âme, son individualité : *valeur ajoutée* à ces signes sur le papier, parfaitement directifs, mais qui ne suffisent pas à produire le son ; part d'interprétation qu'il a fallu laisser ouverte. Mais de là à penser que le compositeur attend de l'exécutant qu'il rende son œuvre d'autant plus vivante et vraie que davantage de lui-même s'y met : outre ce qui va de soi, son timbre de voix et sa conviction, une chaleur, des inflexions, un sourire qui ne sont qu'à lui. Cet appoint que le créateur demande (ou exige, ou peut-être implore) ne lui laisse que la lettre ; mais l'esprit, il le remet, l'aliène. Pour inventer, pour oser cela, il n'y avait que Beethoven. Lui-même

formidable pianiste, le meilleur peut-être de son temps, déjà il ne savait, n'entendait du son plus rien ou presque ; mais il l'imaginait encore, produit sur son clavier à force d'intensité et de désir : et il *déléguait*. Renoncement suprême de l'esprit qui crée, il aliénait librement son droit de regard comme créateur, préférant l'œuvre : lui donnant sa chance d'exister à plein ; et qu'un autre que lui l'incarne. Combien de fois Arrau nous a dit avec quelle force l'œil du maître pesait sur lui, quand en ses lieu et place il allait jouer ces *Adieux* dont Beethoven seul sait et a voulu la moindre nuance : et quelle épouvante alors (seul vrai trac qu'il se soit connu) de n'être pas à la hauteur de ce qui lui est délégué, la lettre de toute façon, mais l'esprit aussi.

Avant Beethoven Bach, Haydn, Mozart ont pu aligner des œuvres souveraines sans jamais se dire qu'à elles toutes elles constitueraient *une* œuvre, *leur* œuvre, et que cette œuvre parlerait d'eux, exprimerait l'individu, le créateur qu'ils étaient. Dans ses académies Mozart était tout à la fois : l'auteur, l'exécutant et même le chef, dirigeant ses concertos depuis son piano : mais il n'aurait jamais eu l'idée qu'un seul d'entre eux suffirait à faire de lui pour nous, à des années-lumière de là, le plus vif des vivants. Il ne les faisait pas imprimer pour se faire reconnaître auteur, mais pour que n'importe qui puisse les jouer chez soi (et comme on le copiait sans vergogne, il s'y ruina). Et Bach ! Il se voulait ouvrier. Il ne se savait pas architecte. On aime à croire que le jour où il posa la plume en plein contrepoint de son *Art de la fugue* pour ne plus la reprendre, Dieu lui a donné la vision d'une totalité : œuvre exhaustive, absorbante, *tuante*, destinée à demeurer, dont son assiduité et sa fatigue de bon serviteur ont été partie organique et vivante. Mais ce n'est pas sa signature qu'il y aurait mise, pas à lui-même, Jean-Sébastien Bach, qu'il l'aurait attribuée. *Soli Deo Gloria*. Tant qui croit à la Création croit par là même que tout acte créant quelque chose qui mérite de vivre procède du même et seul Créateur. Face à quoi toute préférence de soi est, forcément, hérésie. L'expression comme valeur propre est venue tard en musique. Une fois affranchie de sa première simplicité, la musique s'était fait fort d'imiter la nature ; après quoi, revenue de ses premières complications, elle s'est flattée d'aller avec la poésie, et à même hauteur. Aussi longtemps que possible elle retardait l'idée, en un sens scandaleuse, qu'à travers elle quelqu'un ne se contente pas d'accomplir les formes mais carrément *prend la parole*, quelqu'un qui n'est pas Dieu. Elle attendait l'homme seul : sourd à tout ce qui n'est pas sa solitude, et ce que lui seul (et le premier) entend dedans. Mais il faut être Beethoven pour savoir que dedans il y a, *vere absconditus*, un Dieu, celui peut-être précisément à qui le reste du monde est sourd. Il ne faudra pas moins que pareil enthousiaste et énergumène, forçant s'il le faut la voix (le piano, il l'a déjà cassé) pour nous donner à tous, à cet effet très précisément, des oreilles. Tels furent les profonds, premiers enjeux.

La boîte de Pandore une fois ouverte, magies, outrances, forfaits ont suivi. Le moindre aboyeur ou bonimenteur s'est promu prophète. Il a fallu à Chopin les suprêmes tact et sang-froid qui font de lui le *classique* qu'il est

essentiellement pour ne jamais, du haut de ses poumons trop frêles, et en cette époque exaspérée, haranguer. Bientôt on verra prospérer, proliférer *appassionato* et *con fuoco* mais sur la lancée la pleine palette de la subjectivité : *doloroso*, *patetico*, *vagamente*, *misterioso*, *fiero*, *irato*, *tenebroso*, *esaltato*, *carezzando*, *con stravaganza*, *poetico con delizia*. Le piano s'y prête idéalement : on y est seul en face de l'œuvre. D'où Scriabine et son vocabulaire. Le français, plus pudique, préférera dire : *en rêvant*. Il s'agit de se montrer, et se montrer à l'œuvre, virtuose, performant. Du coup *senza espressione* suffira à imposer de ne faire que ce qui est écrit, métrique, n'y mettant rien de soi, et surtout pas cet indéfinissable *rubato* qui de fait vole l'œuvre à l'auteur, et ouvre trop de portes.

D'où aussitôt l'expressionnisme : et une façon de le dire qui vaut mieux que ce qu'on dit, et est spectacle ou même art, œuvre en soi. Le sourire, ou la grimace, le rictus s'y ajoutent pour personnaliser et en dire plus, dès que la musique ne se suffit plus, ni la poésie pour aller avec, mais qu'il faut qu'aussi peinture et sculpture, et théâtre, déteignent sur elles et exigent d'elle des gestes. Busoni a pu imaginer cela, mais Beethoven ne l'a pas voulu. Le *con espressione* lui suffit, qui au fond veut dire *cantabile* ; en sorte que le piano se comporte comme la voix qu'il ne peut pas être ; mieux, que le pianiste s'interprète lui-même comme quelqu'un qui chante. N'est-ce pas assez immense ?

Rappelons ici ce que l'expression, hors toute question de musique, a été, est, et restera : ce qui *va dehors*, quand on pèse ou qu'on presse ; la réaction, mécanique (inexpressive, donc), à l'impression, au subi, choc ou pesée ou pression. Le cri arraché par le choc, l'enflure, l'hématome sont l'expression en son tout premier degré. Jamais le chant. Jamais le sourire. Eux ne sont pas réaction mais réponse, et de quelqu'un. Qui chante, qui sourit.

Fauré, Gabriel (1845-1924)

Pas de symphonie, pas de concerto achevé ; un opéra certes, sur le tard, *Pénélope*, mais comme écrit du bout des lèvres ; pour un musicien nourri à Bach, longtemps organiste et visiblement inquiet du religieux, à peine une messe, et petite, un requiem, et petit. C'est peu. Mais c'est comme si Fauré de bout en bout d'un demi-siècle de musique s'était dérobé devant le visiblement grand. Il aimait les dames, on le sait, il leur a écrit beaucoup de mélodies, et à leur taille de cœurs. En piano ses titres citent Mendelssohn d'abord, *Romances sans parole*, puis Chopin, *Impromptus*, *Nocturnes* (treize) et *Barcarolles* (treize aussi). C'est promettre de peu aventureux départs. Mais qu'on ne se fie pas aux titres : de plus tardifs *Préludes*, brefs, décidés, ne cachent plus la turbulence. Quelque chose tire sur les amarres, très fort. Pour quels « grands départs » encore « inassouvis » ? Son tout dernier recueil pour la voix au moins l'entr'avouera (Fauré n'avoue jamais). De sa réticence il ne se délivrera pas ; ses manières sont engageantes, mais pudiques bien plus encore. Ses mélodies les plus illustres, ouvertes, épanchées, devraient le manifester davantage : dans le sourire d'*Après un rêve*, d'*Au bord de l'eau* il ne se dérobe que mieux. Un signe pourtant nous avertit. Malgré les titres proposés, son piano n'a pas été un favori des demoiselles ; quelque chose de secrètement serré, dissuasif, loin de s'y laisser aller, les rebuffe. Malgré le charme, tenace légende (ou mot trop commode), piano non pas de rêves, mais d'énigme : avec quelque chose d'initiatique.

Il ne se livre, ici de plein droit impénétrable, que dans sa musique de chambre, par nature plus avare d'effets, moins parlante ; elle y insiste même, se passant de la couleur et du timbre des vents, resserrée aux cordes et au piano. Encore l'ultime quatuor de ses presque quatre-vingts ans se passera du piano aussi, comme si arrivé au terme d'un chemin d'ascèse qui fut toute sa vie, enfin il osait écrire comme Beethoven, et là où Beethoven a été le plus terriblement lui-même. Fauré devenait sourd, d'ailleurs : et la surdité essentiellement *retranche*, elle fait entendre sa propre musique dedans, comme sans besoin d'exprimer : comme preuve, le serré suffira. Il faut tout entendre de ces chefs-d'œuvre, qui sont chefs-d'œuvre plus qu'ils ne sont merveilles : austères, heurtés plus que lisses, le charme mélodique y apparaissant certes, et l'invention, la richesse harmoniques, mais comme dans un définitif mépris de plaire, et de chercher à le faire surtout. Cette musique tient dans un salon certes ; mais est tout sauf salon, et amabilités.

La même chose est arrivée – c'est autrement rare – à ses mélodies. Jeunes, elles ont eu ce prenant premier charme qui ne s'évente pas, parfum impérissable si l'on veut, qu'elles nous promènent à Venise ou (volontiers) chez Verlaine ; plus d'un texte hélas en est plat, les dépare. Mais *La Bonne Chanson* d'après Verlaine va être de tout autres eau et parfum, comme rebelle aux grâces, les mélodiques d'abord. Elle a ses épisodes, et la durée, le souffle. Elle raconte une histoire, n'attend pas tout de l'instant où elle paraît, et plaît. Peu de demoiselles ont pu l'avoir ouverte sur leur piano, et la susurrer au dessert ; et moins encore *La Chanson d'Eve* ; l'étonnant *Jardin clos* ; et les très troublants *Mirages*, aux miroitantes couleurs d'eau, un peu ivres d'intermittences du cœur. Le tout dernier (et très petit) recueil va être cet *Horizon chimérique* pris à Jean de La Ville de Mirmont disparu en 1914, où s'ouvrent des voiles, se constatent des adieux qui viennent de tellement plus loin et plus profond. C'est comme si, personne pourtant n'ayant quitté ce même salon, on s'apercevait enfin que Fauré n'avait jamais été réellement là, dans les voilages au soir. Mais depuis toujours plus loin. De l'autre côté. Lui aussi déjà un Grand Sourd.

Ferrier, Kathleen (1912-1953)

Pour parler d'elle c'est un poète qu'il faudrait. Mais elle l'a eu, Yves Bonnefoy, qui a nommé et situé cette voix qui nous vient d'une « autre rive ». Kathleen Ferrier a eu ce privilège, si rare, accordé aux seuls absolument purs (tout à leur mission, absents absolument de ce qu'ils font), de rendre un peu plus poètes ceux qui l'entendent ; de dégager comme par aspiration lumineuse, en eux, la part d'eux-mêmes qui est capable de poésie, et le plus souvent n'en sait rien ; privilège en vérité platonicien : descellement d'une nostalgie poignante, qui à l'instant même et pour cet instant au moins fait

connaître à l'âme son *autre part.* C'est cela précisément qu'en inspirée elle suscitait de la voix à la fin du *Chant de la terre,* rencontre comme il y en a eu peu entre une interprète et une œuvre : les lointains qui bleuissent, ce là-bas à portée d'oreille, et cet *éternellement* qui s'égrène sur presque rien de mandoline et ne quittera plus la mémoire.

Et me voilà, moi qui écoute, emporté ; exactement, *converti*, c'est-à-dire de force tiré vers l'autre côté (l'autre part, l'autre rive). Ce ne serait pas possible sans le miracle de ce timbre de grande sœur (et sœur de charité : « monceau d'entrailles, pitié douce », dit Rimbaud), contralto profond, lisse et sensible, qui vibre peu, s'interdit les élans et plus encore les effets ; voix faite à Händel, qui s'est éprouvée : dans *Le Messie* d'abord, puis spiritualisée dans la pratique, on pourrait dire le service de Bach. Elle arrivait au suprême de son moelleux et de sa tendresse (tendreté est meilleur mot, tant ici la consistance importe, la consistance fait preuve) cette année 1950, où le monde commençait à oublier la guerre, et célébrait Jean-Sébastien Bach. Elle seule était à Vienne des deux célébrations suprêmes que conduisait un Karajan au meilleur de sa ferveur et de sa piété militante ; dans la *Saint Matthieu* à côté de Seefried, dans la *Messe en si* à côté de Schwarzkopf. Dans l'*Agnus Dei* final la consolation, la miséricorde émanant de cette voix sans *pathos* aucun, dans une ampleur d'ailes calmes, dénonçaient l'Ange, explicitement : Rilke aurait dû être là ; et Karajan (on a des témoignages) ne retenait pas ses larmes. Qu'une voix puisse en chantant ainsi *legato* (et émotionnel pourtant) suspendre le temps, ouvrir à tous un tel espace, et si pur, de sensibilité, c'est plus que l'acte d'une chanteuse. Cette ferveur nourrie à Bach s'était en quelque sorte dramatisée quand Britten la mit dans son *Rape of Lucretia* ; d'autre et plus vrai théâtre il n'y aura qu'Orphée, à Glyndebourne d'abord puis à Londres, l'année même de sa mort, quand les douleurs de son cancer la brisaient en scène dans le simple acte de se tenir debout. Rôle final, lui-même prédestiné : le poète entre tous les poètes, le poète par la voix ; qui de sa voix ouvre les cœurs, donne aux pierres une âme et les ferait danser ; mais qui de cela doit mourir. La circulation foudroyante du disque, alors au tout début de sa longue durée, avait fait de Kathleen Ferrier une présence pour l'univers. Sa mort fut pleurée à proportion. Légende, culte aussi, qui pour une fois ne maquillent pas la réalité. Personne n'avait chanté ainsi ni ne chantera plus les simples chansons de pays qu'elle affectionnait ; mais elle avait eu le temps de graver avec Bruno Walter, son mentor, son inspirateur aussi (et inspiré d'elle en retour) des *Kindertotenlieder* et surtout un *Lied von der Erde* qui ont, on peut le dire, *créé* Mahler pour les oreilles, la sensibilité et la reconnaissance du monde entier.

Et la vie, au regard, si parfaitement quelconque ; si prédestinée par là même à l'effacement de soi qui est la marque des absolument plus grands interprètes. La guerre y fut pour quelque chose, retardant tout ; mais déjà cette humilité et cette lenteur, le piano étudié plus que le chant, les chorales locales où l'appel se fait entendre peu à peu et la vocation se fortifie ; cet état,

longtemps, de simple standardiste ; et au moment où s'allument les feux de la rampe, où pourraient se goûter un peu les fruits de la vie, le cancer sans merci. Se le dire pourtant, comme pour Lipatti : le scandale de cette fin, entre toutes imméritée, inique, ne change rien, n'a pas d'aura à ajouter à ce qui était parfait, parfait et accompli. Au-delà de ce qu'elle a fait il n'y avait rien qu'elle pût faire, aucun plus loin. Les *ewig* de Mahler, l'*Agnus Dei* de Bach étaient sa limite. Elle n'est pas morte inachevée, mais accomplie : et nous nous nourrissons toujours d'elle, de cet achèvement.

Fischer-Dieskau, Dietrich (1925-2012)

On ne peut pas parler de lui comme d'un chanteur pareil aux autres, seulement un peu plus grand ou plus universel – ou même le meilleur. Si sa trace à lui est d'une autre nature, c'est parce que son acte d'artiste, il l'a exercé autrement. La nature l'avait fait le plus immédiatement doué des beaux barytons clairs et, si les circonstances ne s'y étaient pas mises, peut-être n'aurait-il été que cela, un très sublime Posa dès ses vingt-trois ans, et Wolfram, et ce qui suit dans un monde en paix où il y a de la place pour Schubert et pour le chant, et où tout continue ce qui a toujours été. Mais voilà : ses quinze ans, c'était l'Allemagne nazie, puis l'Allemagne en guerre, et lui-même au lieu d'étudier, d'ajouter la musicologie (qu'on apprend) à la musique (qu'on a innée en soi), au lieu de s'épanouir dans la facilité, il était soldat ; puis prisonnier : et c'est là, dans son camp, que pour la première fois il a chanté pour les autres ; et très naturellement *Winterreise*, qu'on était bien loin alors de connaître par cœur. Schubert lui-même n'avait-il pas dit qu'à entendre c'était insoutenable ? Et Stockhausen, le premier baryton de l'histoire à choisir le lied, à y vouer toute sa carrière, l'ancêtre lointain de Fischer-Dieskau, qu'à chanter c'était impossible (hors les trois numéros plus convenus qu'il y avait isolés) ? Ainsi la carrière de DFD commençait, son chant pointait dans cette agonie d'un monde ; et toute sa vie il serait cela : celui qui transmet, celui qui maintient. La paix revenue, les circonstances l'aidèrent. Le disque désormais adulte était en train de conquérir la longue-durée, la haute-fidélité. Il pouvait témoigner ; et on pouvait y inscrire des programmes, sans l'obligatoire émiettement d'autrefois. Quand on demandera aux petits garçons de DFD devenu célèbre ce que faisait leur papa, ils répondront : *Plattenspieler*. Il joue des disques. Mais il en enregistrait plus encore qu'il n'en jouait. Passionné par ce que peut le chant, par l'individualité des timbres, et par ce que chacun en fait, il lui fallait à domicile un disque au moins de tous ceux qui ont enregistré, et leur photo : documentation qui constituait mieux qu'une musicologie, et rien qu'à lui. Je l'admirais depuis longtemps, avec la reconnaissance de l'oreille : il nous avait tant défriché, tant révélé déjà, de Schubert, de Wolf ! Alors on s'est rencontré dans un minuscule

Antiquariat de Munich : il était en relâche de *Rheingold* de Salzbourg où il chantait Wotan. Je l'avais entendu la veille. Et tous les deux, chacun dans son coin, nous tripotions, soulevions, fouinions. Je trouve, rayé, un Olszewska qui me manquait, l'*Agnus Dei* de la *Messe en si*, et demande à l'entendre. La voix s'élève. Lui aussi ici chasseur à l'affût, DFD tend l'oreille mais sans le montrer, discret comme il est (timide, je ne savais pas encore, je ne pouvais pas l'imaginer) ; sa narine frémit, il est inquiet : il ne reconnaît pas, sauf l'époque (au grattement du disque) ; peut-être bien qu'il est un peu vexé. Timide moi aussi, je me détourne légèrement vers lui et glisse : « Olszewska ». Il lève un sourcil, son tout petit nez esquisse une moue approbatrice. Plus tard nous rirons beaucoup en nous rappelant cette rencontre de *Plattenspieler*.

Sa beauté de voix, sa prestance ! Un tout premier Salzbourg avec Furtwängler pour les *Lieder eines fahrenden Gesellen* ! DFD n'avait qu'à se mettre sur le marché du chant, et l'écumer. Il fit le contraire. Il garda du temps pour lui, la famille, les enfants, la maison. Du temps aussi pour enregistrer, ce qu'il fera, remettant sur le métier la totalité de son héritage tous les dix ans, et c'était tout Schubert (quelle émotion pour nous quand année après année, aux tout débuts, nous en voyions arriver douze de plus, douze sur un microsillon, qu'à notre tour trois jours plus tard nous allions savoir par cœur), tout Brahms, tout Schumann, tout Wolf, et le moindre des lieder, qu'il ne chanterait jamais en public, soigné et communiqué comme s'il l'avait fait dix fois ; et le reste, les moins connus, et jusqu'à des cantates françaises de Clérambault ou *La Bonne Chanson* de Fauré. Insatiable pourvoyeur de notre insatiabilité, révélateur d'un beau pour lequel, sans lui, nous serions encore sans oreilles ! Et à l'opéra c'était pareil. On le sollicitait partout et dans tout mais il n'allait qu'à ce qui avait besoin de lui, le Doktor Schön de *Lulu* après Wozzeck, le Doktor Faust de Busoni, *L'Elégie pour de jeunes amants* de Henze, culminant enfin dans le *Lear* de Reimann que shakespeariennement il créait ! On en connaît plus d'un qui peu à peu a appris à écouter le chant, et par là même la musique, grâce au retour année après année, ou disque après

disque, de Fischer-Dieskau qui à force d'exactitude et d'intelligence ne laissait pas à l'auditeur d'autre choix que vraiment pleinement écouter. O défricheur de territoires, ô ouvreur d'oreilles, ô communicateur du chant dans son essence intelligible – ah non, vous n'avez pas été un chanteur qu'on puisse comparer à aucun ni depuis ni avant ! Aussi *Danke dir* à jamais, Dieter, *lieber* !

Franck, César (1822-1890)

Le *Pater Seraphicus* de la musique française du XIXe siècle en compositeur d'opéras ? On répugne à le croire. On se le représente surtout attablé à son orgue (Notre-Dame-de-Lorette puis, durablement et glorieusement, le Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde), la barbe méditative, hors mondanités, à plus forte raison hors coulisses. De vocal même on ne lui connaît guère en mélodie que certaine *Procession*, où le religieux est explicite, et le très prenant *Nocturne*, où il est infus, et soulève de vastes harmonies typiquement modulantes. Il y aurait *Les Béatitudes* aussi, immense poème ou polyptyque choral, son œuvre la plus vocale, dont le titre dit assez l'élévation mystique. Alors, la scène ! Il s'y était essayé pourtant tout jeune, pour faire comme tout le monde, et n'y revint que sur le tard – comme au reste : homme de patience et de décantation, d'effacement de soi, et de foi, en Dieu, en l'œuvre. Elle s'épanouira sur ses derniers dix ans de vie, de tout côté, dans une évidence et une vigueur feuillues. Rare accomplissement. Il a connu le glamour qu'on le crée sur la scène ultrachic (et minuscule, signée Garnier) de Monte-Carlo : mais à titre posthume seulement. Ses élèves, ceux qu'il n'avait pas modelés mais orientés, illuminés (c'est-à-dire beaucoup dans la jeune génération : de Lekeu à Duparc, Ropartz et Pierné : *la bande à Franck* comme on disait) étaient reconnaissants. A ses obsèques le merci de Chabrier sera vibrant, textuel, motivé. Le Conservatoire ne lui avait concédé que la classe d'orgue : mais à force de charisme, d'engagement, de vision, pour ses élèves cela équivalait à enseigner la composition. C'est d'Indy et Chausson qui lui ont édité, orchestré au besoin une *Hulda*, norvégienne comme la *Gwendoline* de Chabrier, et une *Ghiselle* (1896) où paraissait l'absolu gratin, Emma Eames et Deschamps-Jéhin, Vergnet (créateur de Samson), Melchissédec. Rideau aussitôt, et définitif, sur ce qui n'est qu'un malentendu. Mais à signaler !

Son monde rêvé, c'était évidemment l'orgue. Tout l'y portait, ou plutôt ramenait et même *repliait*, sa foi, son hérédité un peu autrichienne et allemande, son amour pour Bach nourricier, l'acharnement aussi avec lequel on avait voulu le pousser, lui, enfant prodige (mais en musique seulement : phénoménal en déchiffrage), vers une virtuosité performante, pourquoi pas lisztienne, de pianiste. L'orgue d'une part lui tranquillisait les doigts, et d'autre part lui mettait à meilleur format sa vision sonore, qui aimait le

monumental. L'oratorio l'avait appelé d'abord : sans succès pour une *Ruth*, mais *Rédemption et Les Béatitudes* compenseront. A l'orchestre il s'était fait la main avec des poèmes à la façon de Liszt, à programme : *Eolides* ou *Chasseur maudit*, *Djinns* enfin, ceux-ci assez éblouissants, qui s'adjoignent le piano : heureuse rencontre, qui donnera des *Variations symphoniques* célébrissimes, et longtemps triomphantes. La *Symphonie*, elle, unique, est venue en toute fin : de grand souffle, comme d'un seul tenant, et s'affranchissant de l'orgue (dont Saint-Saëns avait fait un partenaire essentiel) ; monumentale, épurée. Le dernier Franck. Comme s'épurait aussi sa musique de chambre, de toute façon rare, mais dont le tout dernier mot sera rien que des cordes, son quatuor, le premier-né d'une lignée française appelée à être noble. Il en avait tâté, jeune, mais à peine, avec des trios, son opus 1, qui certes ne retrouvaient pas la veine de *L'Archiduc* beethovénien (le second accepte sans plus de façons son étiquette « de salon »). Et cela décanta, longuement, patiemment. Surgirent alors, après un grand tiers de siècle d'abstinence, deux hapax absolus, géniaux, définitifs. Le *Quintette pour piano et cordes* est, par son souffle, son serré, sa profondeur, seul à respirer à la hauteur de la même formule chez Schumann et Brahms : œuvre affectionnée où le pianiste tourmenté qu'était Richter retrempait son lyrisme, le ressourçait. Et aussi tard que 1886 la *Sonate pour violon et piano*, celle même de Vinteuil chez Proust sans doute, il y mettait, sans jamais l'épancher, tout ce qu'il *contenait* de lyrisme. Sans ostensible emportement, sans dimension revendiquée, par simple génie (mais un génie longuement mûri, mérité), elle invente à la musique de chambre française ce qui l'arrache au salon : sous les dehors les plus courtois, le *stilo concertante* de la *Kreutzer*, l'affrontement, l'intensité.

Est-ce un hasard si, revenant à son piano, coup sur coup, Franck vient respirer en Bach, regroupant deux fois en triptyque d'abord en 1884 *Prélude, Choral et Fugue* puis deux ans plus tard *Prélude, Aria et Final* ? C'est boucler sa propre boucle, dans l'élévation, épuré, achevé : avec une intensité et un soutenu de chant uniques en cette fin de siècle ; et une sorte d'humilité radieuse. Qui d'autre alors a eu cette insistance dans l'élévation, traçant le même sillon soutenu ? Bruckner, à sa façon. Mais l'avoir fait à Paris… Car c'est en plein Paris que César Franck gagnait son pain à son orgue, dévoué à son foyer, à la Société nationale de musique, hors intrigues, hors promotion personnelle, y gardant, y trouvant le temps, le silence surtout, qu'il fallait à son œuvre.

Fugue

La fugue ne ressemble à rien de ce que le mot suggère ; rien qui se dépêche ; rien non plus qui échappe, mais tout le contraire. D'abord elle prend

son temps, s'ouvre des chemins, qu'on appelle voix, en sorte que ça chemine, en se compliquant, en se répondant, et certes en ne se perdant jamais de vue. Rien de plus concerté, rien de moins fantaisiste. Escapade jamais, rattrapage toujours. On renoue. Contrepoint le plus savant : tu l'as dit ? Eh bien je vais le dire moi aussi, le texte n'est ni à toi ni à moi, et quand même nous nous y mettrions à cinq, ça resterait le plus logique, le plus structuré, le plus lisible des exercices. Tous ces enchevêtrements auront joué à faire touffu. A nous, tout au long, d'apprendre à suivre la transparence, de n'y voir qu'elle ; et ce Dieu musicien qui du matériau le plus banal (le thème) nous montre comment, par répétitions, retours et rencontres, faire que le son devienne architecture, et la durée ordre.

Partout où au moins deux voix semblent avancer sur des chemins qui ne se confondront jamais, lignes à part, ne se rencontrant que dans le son, et décalées toujours, quelque chose d'à la fois mécanique et étrangement mystique nous saisit : l'émotion qu'écart et distance soient d'emblée emphatiquement publiés ; et vertigineusement intégrés à quelque chose de plus haut et complet qui les raccorde. Une fugue célèbre à la fin de *Falstaff* (d'un Verdi pas particulièrement célèbre pour ses fugues) efface la différence, c'est-à-dire à la fois l'individualité et la querelle, entre des personnages qui jusque-là se donnaient la comédie. La morale de l'histoire les remet d'accord : pourtant à chaque entrée on s'arrange pour que la voix propre à chacun, quoiqu'ils disent la même chose, soit perçue. On ne s'étonnera pas que Beethoven, dans la fugue, malmène, et très fort, l'ordre que la fugue semble née pour proclamer : fugue de la *Hammerklavier*, secousses jusqu'au séisme ; *Grande Fugue* du *Quatuor n° 13*, frottements jusqu'à la friction, cordes comme pour étriller l'ouïe, stridences, peut-être pour prouver que l'harmonie selon la nature, ces euphories et euphonies-là, ne sont rien. Chercher plus haut, plus loin, et à plus grand effort.

Mais Bach ! Poser une main sur le clavier, la gauche ; cela part toujours d'en bas, et d'abord seul ; mais va s'ouvrir à l'autre voix, qui va répéter la chose même, mais l'accommoder autrement, la varier ; aller lentement est permis, et presque s'immobiliser ; ainsi peu à peu se montrent l'apprentissage, la sublime discipline du consentement ; cela ne finira pas dans l'unanimité, mais l'accord. Aux entraînements du *pathos*, si prompts à la musique, ceci s'oppose, qui est moral.

Furtwängler, Wilhelm (1886-1954)

C’est un peu l’incarnation d’une Allemagne née pour la musique, la pensée et la musique, qui se pense elle-même dans sa propre musique, pour le meilleur (l’exaltation idéaliste) et pour le pire (l’irréalisme exalté). Aucun compositeur n’incarnerait à ce point le génie allemand : Bach, Beethoven, Brahms pensent d’abord (c’est leur devoir) à ce qu’ont à faire (à *schaffen*) Bach, Beethoven, Brahms. Il n’y a que l’interprète qui puisse les contenir tous à la fois, et parler pour eux tous (ayant exclu de ces tous ceux qui allemands certes sont, mais pas assez nobles). Situation de chef, sûrement : cela domine, cela commande, cela conduit, c’est être assez Führer ; mais situation de servant bien plus essentiellement, et ce service est une responsabilité sacrificielle, d’autant plus à l’heure où les remous et ouragans de l’Histoire ôtent à l’âme allemande le droit ou le privilège d’être cela seulement, pieuse, *fromm*, jusque dans sa façon d’être non quiète et non coite, mais inquiète. Il n’est pas indifférent que le père de Furtwängler ait été archéologue, que lui-même ait bu la lumière grecque presque avant la musique d’Allemagne, que d’emblée Apollon et Dionysos lui aient été de vivants démons. Quelque chose de sacré et la conscience à la fois orgueilleuse et humble d’un tel sacré sont indissociables du geste musical, du mouvement, du flux, de l’abandon au devenir et de l’indifférence au devenir où Furtwängler s’immergeait, et voulait nous immerger, en sorte peut-être de pouvoir oublier l’actualité, l’Histoire. Grand, pauvre grand homme trop plein de sa tâche et trop petit (comme nous sommes tous) pour pareille tâche ; albatros chez Baudelaire si l’on veut, et même un peu plus haut que cela ; absolument impropre au pratique (on se demande même comment il faisait pratiquement pour se faire interpréter de ses instrumentistes). Sans doute y serait-il arrivé s’il avait été plus dur d’âme. Mais qui, dur d’âme, aurait pu comme il l’a fait entendre *Tristan* dans son entier, l’amertume de Brünnhilde à l’acte II du *Crépuscule*, la déchirante élégie des bois de Mozart, la douleur transfigurée, offerte, de tel simple pas de danse chez Gluck, et les enfers qui grondent, muselés, dans la pieuse forêt allemande du *Freischütz*, quand Agathe fait sa prière ? La fin du monde était déjà là, et il le savait. Depuis Egine peut-être…

Gluck, Christoph Willibald von (1714-1787)

Celui qu'on appellera le Chevalier était mal barré : prisonnier des modes qu'il ne faisait que suivre, et de sa propre vogue. Sous ses apparences de fécondité, et même prolixité, il allait devenir un fruit sec. Le *Singspiel* (il était né Allemand) le maintenait dans l'air du temps, platement sentimental. L'opéra italien, dont il fut grand fournisseur à Vienne, l'empêtrait deux fois, dans le décoratif rococo, dans les roulades. *Orfeo ed Euridice* en 1762 en fut l'absolue merveille : mais son trentième opéra déjà ! Une *Alceste* suivait : un chant plus déployé, moins volubile, des personnages sensibles, mais altiers et qui semblent aspirer à l'*arioso*… D'où est venu à Gluck cet inattendu tropisme vers l'élégance supérieure du dépouillement ? Sans doute la pâtisserie *seria*, à qui il devait tant, commençait à l'écœurer. Mais n'est-ce pas en somme à une ascétique soif de la simplification que l'Occident a dû sa plus secouante Réforme ? Melpomène était jalouse d'Erato. La musique chez Gluck s'ambitionnait tragédie : un art plus près de la vérité ; un chant plus près de la parole.

Il avait été maître de chant de Marie-Antoinette, désormais Dauphine ; le bailli Du Roullet lui avait apporté à Vienne *Iphigénie en Aulide*, livret à la française. Bénis parrainages. Paris manquait à une carrière si carrément polyglotte, si européenne. Gluck eut vite assimilé le chic à la versaillaise, le lisse du marbre, sa plastique dédaigneuse et souveraine, la réticence comme effusion suprême, le cothurne pour hausser d'un degré le ton tragique, sans

avoir à élever la voix. Cette *Iphigénie* en 1774 faisait nul et non avenu ce dont en opéra Paris disputait alors, la Querelle des bouffons. Il appartenait à un Allemand de mettre en musique le chef-d'œuvre en péril qu'était devenue au temps de Voltaire la tragédie française, celle de Racine et même de Corneille. En fait de réforme, une reprise fut assez. Gluck n'eut qu'à rhabiller français deux de ses œuvres de Vienne, resserrant les livrets, demandant au discours même le ton de plus grande noblesse, à qui être simple suffit. *Alceste* revécut, de stuc et plâtrerie baroque faite marbre, et voici : le marbre s'animait. Orphée se retrouvait ténor, mâle (même si stratosphérique), sans les inutiles ambiguïtés qu'y accumule le castrat, dans ce timbre et ce ton châtiés qui jusqu'au temps de Berlioz feront la gloire d'une école française de chant, celle des Nourrit père et fils. *Armide* suivra, purement française, osant reprendre le livret de Quinault déjà mis en musique par Lully, autre étranger à Paris, autre unificateur : et il créait la plus sublime féerie tragique et lyrique à la française (non sans ce qu'il y faut de décoratif et de ballet). Preuve apportée. *Iphigénie en Tauride* qui conclut, en 1779, opère dans sa pureté et sa chasteté de geste et de ton le miracle suprême. Il est beau que là-dessus un grand prolixe se soit tu. Heureux musicien, qui a eu la chance d'aller jusqu'au bout des virtualités, de l'appel dont il était porteur ! Il n'est pas moins beau que, rentré à Vienne, Mozart soit allé entendre son *Iphigénie*, y pleurer, l'embrasser ; et qu'en retour l'auguste vieillard, devenu un peu la statue du Commandeur, soit allé applaudir une *Entführung* de Mozart montée exprès pour lui.

Glyndebourne

Festival : c'est estival et festif à la fois. Le premier Glyndebourne a été bien mieux : l'opéra rêvé, l'opéra chez soi, répété en famille le temps qu'il faut, et sans bouger de là ; puis joué pour les maîtres de maison, dans leur théâtre, petit mais équipé et suffisant, et pour quelques amis. Que devant il y ait eu des pelouses était en somme accessoire.

C'est dans le Kent, pas loin de la côte, mais sans vue sur la mer. Gentilhommière, ou manoir plutôt cossu. Le maître des lieux, John Christie, excellait en latin et en grec, et avait épousé Audrey Mildmay, chanteuse et charmante. L'exiguïté des lieux, leur confidentialité pourrait-on dire, allait bien à ses moyens limités. Christie, lui, se serait volontiers imaginé quelque *Parsifal* dans sa prairie. La voix de Madame allait d'évidence à Mozart ou Donizetti ; les goûts et sympathies de Monsieur plutôt vers l'Allemagne en ce début d'années 1930. Le paradoxe et aussi miracle fut que le meilleur et le plus pur de la culture et de la musique allemandes eussent alors précisément à quitter le sol allemand. Pour Carl Ebert, metteur en scène et ci-devant acteur auprès de Max Reinhardt, c'était une nécessité. Pour Fritz Busch, aryen et blond autant qu'il est possible de l'être, c'était choix fier et, en termes de

carrière, hautement risqué. Il rompait avec ses racines et le public qu'il avait formé, pour aller semer en terre étrangère. Glyndebourne sera ce havre, où le Mozart le plus propre, le mieux travaillé, le plus accompli se trouvera renaître en exil.

Le succès et bientôt la légende aidant, Glyndebourne voudra bientôt surtout dire entractes sur le gazon, paniers sortis des Daimler, *butlers* stylés servant le pique-nique à la *gentry*. Pour consacrer une qualité, et de toutes la plus invisiblement coûteuse, le cousu-main, il a bien fallu le concours de la mondanité et de la mode. Les Christie *recevaient* (et à leurs frais pour une bonne part) : mais l'esprit des lieux, c'étaient Busch et Ebert, avec leurs standards d'exécution impossibles où que ce fût ailleurs, et à quelque prix que ce fût. Deux mois pleins, répétitions puis représentations, les chanteurs étaient les hôtes au château, y dormaient et mangeaient, et surtout travaillaient, individuellement et avec les coaches (y compris d'italien) les meilleurs. La première saison, 1934, *Figaro* comportant beaucoup de personnages, il fallut puiser par nécessité dans un vivier insulaire où Mildmay, hôtesse, pouvait être aussi star : Roy Henderson en Comte ; en Alfonso de *Cosi* puis en Don Giovanni le largement plus glorieux John Brownlee, Australien, ci-devant protégé de Melba et actuellement premier baryton à Paris. Mais pour le reste il fallait importer, et Glyndebourne d'emblée y trouva son image de marque : creuset où des différences (de talent, d'individualité, d'accent) se fondent en Mozart. Acteur idéalement agile et meilleur jeune *Kavalierbariton* d'Allemagne (il ne rompait pas avec, et y retournera), Willi Domgraf-Fassbänder était l'indispensable Figaro, et le Guglielmo d'un *Cosi fan tutte* tel qu'à l'époque on peut se hasarder à dire que nulle part en Europe il n'avait été joué à pareil niveau, et dans l'italien original. De Finlande venait une toute jeune et radieuse soprano, Aulikki Rautawaara, Comtesse que Bruno Walter reprendra à Salzbourg. Luise Helletsgrüber était plus établie, à Vienne comme à Salzbourg, Busch la distribuera (quoique voix supérieurement claire) dans Chérubin et Dorabella, puis Donna Elvira – la seule à avoir été des trois opéras de Da Ponte dont l'exécution en italien était la raison d'être même de Glyndebourne. Il ne faut pas de ténor de premier plan aux *Noces*, mais il en

faut à *Cosi* et *Don Giovanni*. Pour Ferrando d'abord Heddle Nash suffisait, le style même, avec les restrictions attendues par ailleurs ; pour Ottavio ce sera Koloman von Pataky, style mais voix aussi suprêmes, régnant à Vienne et Salzbourg. Le coup de génie fut de recruter une soprano américaine à peine connue, Ina Souez, qui n'était guère allée plus loin que Liù de *Turandot* au Covent Garden. Busch et Ebert firent le pari de confier Fiordiligi puis Donna Anna à cette voix rouge, vibrante, incendiaire, tenue en place par la discipline musicale et technique la plus stylée. Deux premières saisons, 1934 et 1935, ces chanteurs eurent à vivre et apprendre ensemble : en vérité ils apprenaient à *être un ensemble*, chantant le même italien franc et coloré (ça ne va pas de soi quand la langue parlée est l'anglais) ; chantant surtout le même récitatif, un récitatif qui dit les mots et fait aller leur sens, leur dynamique, avec la musique d'abord évidemment, mais avec l'action aussi. On réalisait enfin que dans les opéras de Mozart avec Da Ponte, si la musique dans les ensembles et même les airs est l'action même, le *recitativo*, même *secco*, est tout sauf texte de liaison ou remplissage. L'action théâtrale s'y opère, les caractères s'y disent. Révolution non pas, mais révélation sûrement, qu'un coup de fortune porterait aussitôt à un public autrement vaste que celui d'une soirée aux champs, et moins éphémère.

HMV avait pris la féconde initiative d'assurer par des souscriptions de sociétaires ses entreprises musicales les plus hasardeuses, celles qui auraient besoin de s'inventer un public qui dans les salles de concert n'existait pas encore. Ainsi Schnabel put enregistrer Beethoven, Wanda Landowska Scarlatti, des volumes annuels exploraient Hugo Wolf. Le temps était mûr pour enfin une Mozart Opera Society. Après les trois Da Ponte à Glyndebourne elle enregistrera encore, mais à Berlin avec Beecham, *Die Zauberflöte*. C'était assurer un destin, une diffusion mondiale à un Mozart mis au point comme seuls peuvent le réussir, réunis, le soin qui n'est qu'aux professionnels et la ferveur qui n'est qu'aux amateurs. On n'osa pas offrir au public du disque un *Figaro* complet : les airs y étaient, mais pas tous les ensembles. *Cosi* en revanche le sera, avec les coupures qui longtemps encore seront de règle, et un piano pour les récitatifs : Busch y tenait, comme il tenait à faire chanter Mozart à ligne nue, sans les appoggiatures multipliées un peu partout ailleurs, et un peu au hasard. Le plus malaimé des opéras de Mozart, dépecé et malmené tout au long du XIX^e^ siècle (quand on le jouait, c'était sous un faux nom et bousculant ses personnages), sera aussi, grâce à Glyndebourne, le tout premier de l'Histoire à avoir été mis en disque, dès 1935 ; *Don Giovanni* suivra, en 1936. Sauf *La Flûte* de Berlin l'an d'après, qu'on se le dise pour saluer très bas les pionniers, il n'y aura plus d'opéra de Mozart enregistré avant une douzaine ou une quinzaine d'années. Fritz Busch aura juste eu avant de mourir le temps de graver après le festival 1951 des extraits d'*Idoménée* décrié à l'époque (même Richard Strauss, qui Dieu sait aimait Mozart, avait cru devoir le tripatouiller pour le rendre viable, tolérable). Busch enregistrait la chose même ; il avait foi en *Idoménée* tel que

Mozart l'a écrit, comme il avait eu foi en *Cosi*. Pour lui rendre enfin justice il réunissait les meilleurs mozartiens de la jeune génération, recréait avec eux un ensemble : Sena Jurinac avait été sa Dorabella d'après guerre, pour renouer, puis sa Fiordiligi. En Ilia elle faisait entendre à la fois la pureté, et la sensibilité, le style. Busch partant nous laissait Jurinac : le plus vrai Mozart n'était pas orphelin.

Un temps, Pritchard prenant la suite, Glyndebourne tiendra bon, bastion de différence, en rien réactionnaire, mais affirmant ses propres valeurs chèrement conquises, et ne voulant pas de ce qui ailleurs s'appelle progrès. Dès 1939, Busch y avait programmé un Verdi, *Macbeth*. La guerre stoppant tout, le manoir avait pu accueillir Britten et Kathleen Ferrier pour *Le Viol de Lucrèce*. La paix revenue, Mozart aussi revenait : et ce dernier *Idoménée* pour Busch était aussi *mission*. Lui parti, l'image flottera : on présentera *Ariadne*, *Alceste*, *Le Comte Ory*, *L'Incoronazione* ; des chanteurs demain mondiaux y apprennent à travailler principalement en équipe (et pour le style). Nilsson pas encore connue est Elettra d'*Idoménée* ; Caballé se fait sacrer Comtesse, Crespin Maréchale ; pour une Sutherland à propulser, il y aura des *Puritains* autant (ou mieux) concevables ailleurs ; après les années Jurinac, il y aura les années Söderström ; *Idoménée* repris comme une mascotte verra Janowitz en Ilia tendre la main à un autre débutant, Pavarotti en Idamante. La magie de Glyndebourne ne risque pas de se faner, gazon et pique-nique compris (ceux-ci désormais très supérieurement organisés et même aménagés). Mais ce qui est fini est fini : cette qualité de travail, au prix de ce splendide isolement. Et ce qui est fait est fait, et l'a été une fois pour toutes. Mais il est simplement miraculeux que par le disque, et quand on ne jouait pas encore n'importe quoi partout, et n'importe comment, Glyndebourne ait créé cette *première fois,* un Mozart d'emblée irréprochable, et irrésistible ; leçon à la fois de vie, et de style ; et qu'on puisse aujourd'hui, trois quarts de siècle après (sans compter des déluges de disques), commencer son Mozart, y entrer, *l'apprendre par cœur* dans cette nouveauté, cette fraîcheur, cette vitalité intactes, autant qu'on sache irremplacées.

Gounod, Charles (1818-1893)

Le plus français des musiciens français ? Evidemment, puisque *Faust* est le plus français et d'emblée (bien avant *Carmen*, dont le chemin mondial fut moins aisé) le plus populaire des chefs-d'œuvre français. Un ton français, qui un grand quart de siècle fera mondialement prime même contre Wagner et Verdi, c'est Gounod : l'élégance, le galbe de la mélodie, la finesse somptueuse (mais discrète) de l'instrumentation ; rien des excès qui faisaient refuser Berlioz ; un peu déjà des attendrissements qui feront avec Massenet l'enivrement, et le déclin, de cette mode. Mais il aurait pu, peut-être dû, être

peintre comme son père, second prix de Rome (qui le laissait très tôt orphelin), dessinateur comme Ingres qui l'accueillit à la Villa Médicis ; et de toute façon latin et sensuellement, catholiquement latin, comme Rome veut qu'on soit ; et même européen d'emblée. En effet Rome ce fut aussi pour Gounod l'amitié passionnée avec les Mendelssohn, Felix et surtout Fanny, et Bach révélé, Bach pratiqué avec amour. Il étudiait Palestrina, s'en imprégnait. Plus que des opéras, c'est des oratorios, quelque *Saint Matthieu* bien à lui, qu'il lui incombait de composer. Or en opéras il y eut *Sapho* (avec Mme Viardot en tête, la sœur de Malibran qui, tout jeune encore, l'avait électrisé), *Le Médecin malgré lui*, *La Reine de Saba, Mireille*, bijou absolu et plus provençal, plus occitan certes que parisien, d'emblée méconnu et malmené, avant l'absolue merveille de *Roméo et Juliette*. Seul de son espèce et de son époque, Gounod portait toute une Contre-Réforme fervente, et c'est en Angleterre qu'il fut s'en donner les moyens. Très tôt il s'était avoué dans une *Messe de sainte Cécile*. Quinquagénaire, le voilà à Londres, trois grandes années (une Mrs. Georgina Weldon, soprano, y était pour quelque chose). Au pays des chœurs, il fonde un Chœur Gounod ; dédie un *De Profundis* à la patrie en guerre ; l'Angleterre lui commande un oratorio patriotique pour l'Exposition de 1871. Ce sera, bel œcuménisme, *Gallia*. Ingrate France ! Elle en voudra à l'expatrié de n'être plus un patriote *pratiquant* (textuel !). Gounod rentrera au pays, sa veine d'opéra perceptiblement anémiée (*Cinq-Mars*, *Le Tribut de Zamora*, même *Polyeucte* où passent de palpables bouffées d'encens pieux). L'oratorio l'épanouit : *Rédemption*, *Mors et Vita,* les titres parlent. Plus éloquents encore seront les derniers : *Messe de Clovis*, *Communion des saints*, *Contemplation de saint François au pied de la croix*. Non, son *Faust* n'est pas tout de Gounod. Mozart était son dieu, il a consacré une étude à *Don Juan*. Et plus populaire que l'« air des Bijoux », tube absolu dès le 78 tours naissant, a été son *Ave Maria*, beau chant trafiqué (paroles aussi) sur le premier *Prélude* du *Clavier bien tempéré* : Bach jusqu'au contre-*ut*. De Melba à Lotte Lehmann, elles nous en ont grisés.

Grieg, Edvard (1843-1907)

Allemand il aurait dû devenir, à force d'école, et académique du même coup : le conservatoire de Leipzig, les ombres tutélaires de Schumann et Mendelssohn, c'est beaucoup pour un Norvégien de seulement quinze ans. Mais Grieg avait son pays dans le sang, dans l'oreille plutôt. Tièdement doué pour composer, développer en tout cas (ce qui mène à s'aligner), il répondait très immédiatement à l'humeur, le coup de cœur, la bouffée de mémoire : tant son pays, ses rythmes, son passé, avaient vite fait de lui remonter du dedans. Il resta de bout en bout dans l'effervescence, à la fois juvénile et intemporelle, de ses *Pièces lyriques* pour le piano, jamais préoccupé de les faire de valeur égale ni de les regrouper : romances sans paroles, moments musicaux, mais pas abstraits, aisés à nommer, pittoresques dans l'âme, chacun attrapant un air du pays. Harmonique avec cela, génialement, comme sans y penser, enchaînant comme en changeant de pièce on ouvre la fenêtre – un Debussy, mais jamais conscient de l'être, et qui doit tout, au fond, à sa pratique passionnée mais jamais ostensible du piano. Ni le très (trop) illustre unique *Concerto pour piano* (en *la* mineur, comme Schumann) n'éclipse le corpus inégal, mais si individuel, si neuf, si national de ces petites pièces auxquelles son jardin de Bergen suffisait comme à la fois panorama et mémoire ; ni l'encore plus illustre *Peer Gynt*, qui l'a fait héros national, n'éclipse le monde merveilleux de ses lieder, d'obédience certes allemande (c'est un compliment) et d'abord directement écrits pour l'allemand, mais où sont de son seul Nord à lui l'atmosphère (osons le mot : il n'est pas indigne ; vision serait trop dire), la *Stimmung*, la sensibilité aux scènes de genre, le cosmique qui tient dans un instantané (un Nénuphar, un Cygne, un Rêve, titres explicites : image qui s'en va, qu'on a saisie, fixée à peine, qui ne se laissera plus oublier). Quelque chose de plus minéral dans la qualité de l'eau, de plus voilé dans celle de la lumière, d'à la fois fruste et feutré y met un parfum entêtant et doucement amer, tout à fait incomparable. Quant au plus vaste cycle *Haugtussa*, il suffit d'y avoir entendu une humble et royale Flagstad en congé de Wagner : on y respire de grands espaces, une ancienneté du monde, ce n'est pas du lied allemand délavé, mais une dimension pieuse, auguste qui y ajoute. Au regard de ce beau développement calme, la bigarrure de *Peer Gynt* n'est qu'une superbe parade populaire génialement illustrée. On voudrait l'avoir faite, et le monde entier en a vénéré Grieg comme la Russie vénérera Tolstoï. Mais le Grieg le plus rare tenait déjà, à nu, immortel, dans la simple chanson de Solveig.

Hahn, Reynaldo (1874-1947)

J'ai vu repris son *Marchand de Venise* – les airs qu'en ont gravés André Pernet et Fanny Heldy (lui surtout) me suffisent ; je peux me passer de *Ciboulette* et de son « beau voyage », naguère encore si populaire pourtant (et même, jadis, filmé par Autant-Lara, je crois) ; mais je raffole de *Mozart* où une divine Sciutti a succédé à l'unique Printemps ; de *Brummel* pour ses impayables *Couplets de l'équitation*, surtout par Jane Morlet ; et je sais par cœur tout ce que je peux de *O mon bel inconnu*, éblouissement musical absolu au monde de l'opérette (avec en plus un livret de Guitry). Sans doute n'est-ce pas placer bien haut Reynaldo Hahn comme compositeur, et certes sa musique ne se cache pas de porter parfum d'un temps qui n'est plus. Avec quelques-unes de ses mélodies pourtant on passe au-delà d'un seuil, très au-delà. Laissons le charme et la facilité insolentes de *Si mes vers avaient des ailes* ; mais au moins *La Lune blanche* dans ses *Chansons grises*, et très certainement dans ses *Etudes latines* (d'après Leconte de Lisle) au moins *Phyllis* est un très poignant tendre chef-d'œuvre : chanté par Endrèze (né américain, mais chantant le français comme personne et coaché par Reynaldo), c'est peut-être là ce que le chant français a réussi de plus subtilement troublant, inattendu, magique.

Reynaldo a été un élève très chéri de Massenet ; il a appris tout ce dont

élégance, charme et chic ont besoin en musique, utilisés avec la discrétion qu'il avait innée. Et on ne le prendra jamais en défaut de facture. Papa (Vénézuélien) était banquier, et l'emmenait petit à l'Opéra, où il avait une deuxième place pour sa pelisse ; il dirigera souvent à l'Opéra (et inénarrablement raconte que la dame du premier rang le voyant monter au pupitre pour diriger *La Flûte enchantée* se pencha vers son mari, demandant : « Est-ce l'auteur ? » A quoi, gracieusement retourné, il répondit : « Non, madame, hélas ! ») avant de le diriger tout court, à la Libération. Mozart était son dieu. Il a eu l'enviable (mais périlleux) honneur de diriger à Salzbourg dans ce qui aurait dû être en 1906 un tout premier festival *Don Giovanni*, pas moins, quand Mahler, pas moins, présentait *Figaro* avec sa troupe de Vienne : mais c'était beaucoup par la faveur de Lilli Lehmann, Anna du soir et impérieuse initiatrice du projet, qu'il rassurait. Reynaldo en effet aimait le chant et, dirigeant, il servait le chant ; avec son brin de voix il avait même chanté Fauré avec Fauré au piano sur un radeau, en gala à Venise ; mais le caf'conc' aussi bien (exactement comme les dames du salon Guermantes qui pourraient être de ses amies), et Mozart, et Offenbach. Il nous en reste des disques inimitables qu'il s'accompagnait à lui-même, discrète mais péremptoire démonstration qu'on peut très admirablement chanter, avec de très petits moyens (et même, il y insistait afin de faire ressortir l'importance d'articuler quand même, avec la cigarette au bec). N'eût-on que ces disques (dont l'écoute devrait être obligatoire pour quiconque prétend aimer la voix), la place de Reynaldo dans notre culture serait acquise. Intime de Proust, de Jean de Reszke aussi (avec qui il avait fondé le groupe ami du beau chant, dit les *émissionnaires*), très lié à la reine Alexandra qui lui demandait d'organiser ses concerts à Windsor, mondain certes, et extrêmement, mais trop policé pour être snob, Parisien d'élite et comme tel donnant aux Ballets russes pour Nijinski *Le Dieu bleu* (livret de Cocteau), de toute façon le personnage, le contexte sont passionnants : mais il faut bien que je dise maintenant d'où me vient à son endroit cette fervente, fidèle gratitude. C'est dans trois de ses livres, simples recueils d'articles parus çà et là, que j'ai appris à *goûter* le chant tel qu'on le parle ; goûter le chant et l'entendre presque, dans la prose parfaitement dite et écrite, sensée, simple et sensible, de quelqu'un qui sait faire partager son écoute, faire goûter ce qu'il goûte, en en communiquant la qualité de saveur. De chanteurs que je n'entendrai jamais, j'ai appris ainsi quelque chose que je crois quand même entendre ; ceux qu'ensuite j'ai trouvé à entendre m'ont confirmé à l'écoute ce qu'il en avait écrit ; ce qu'il appelait « chère voix blessée » de Rose Caron m'a en effet *regardé*, son disque une fois trouvé, du regard suggéré. Il n'avait pas l'égoïsme (snobisme, pour le coup) de se replier sur son privilège, incommunicable évidemment, d'avoir entendu tel ou tel, mais partageait autant qu'il pouvait, par ses mots ; et il bénissait le disque, qui a su conserver l'irrecommençable. Souvenirs, avec cela, de représentations à Paris ou à Vienne, aujourd'hui ou jadis ; portraits de musiciens, fréquentés ou seulement croisés ; toute une mémoire de l'écoute

enfin, si bien donnée à lire que je me dis en le citant que moi-même j'ai entendu tout cela ! *L'Oreille au guet*, *Thèmes variés*, *Journal d'un musicien*, ce ne sont que trois livres : mais pour moi comme un soubassement premier, caisse de résonance que je lui dois pour ce que j'ai appris à entendre. Si depuis j'ai eu le bonheur, parfois, de savoir transmettre et communiquer, d'initier, de faire aimer mieux telle œuvre ou tel interprète, eh bien, je dois le dire, amis : soixante ans et plus après, merci à Reynaldo !

Händel, Georg Friedrich (1685-1759)

Si costaud, si fécond et si mâle ! Né à si peu de semaines et de lieues de Bach et comme bâti pour le même emploi ! Exactement aussi grand, d'ailleurs, comme musicien. Touchant de tous les instruments, organiste essentiellement ; et aussi sincèrement religieux. Mais – et c'est toute la différence – né homme du monde, et pour le monde. A vingt ans déjà sa Halle natale n'était plus son horizon ; il avait donné à Hambourg un premier opéra, *Almira* ; d'où aussitôt l'Italie, le voyage ; à Naples la compétition avec Scarlatti, qu'il laisse vainqueur au clavecin, se gardant l'orgue. A Florence ou Venise il donnait cantates comme opéras, *Dixit Dominus*, *Agrippina* : de quoi, à pas même vingt-cinq ans, n'être qu'italien, et immortel. De là à Londres avec *Rinaldo*. Un Allemand imposait l'opéra italien à l'Angleterre rétive. Est-ce être assez homme du monde, européen ?

Trois douzaines d'autres suivront : livrets désinvoltes, personnages prétextes surtout à roulades, et affrontements de roulades. Du lot émergent sans peine les sujets plus centrés, aux personnages plus forts : *Giulio Cesare*, *Rodelinda*, *Tamerlano*, *Alcina*. Cependant, avec *Athalia* déjà, Händel essayait l'oratorio, en anglais, avec des personnages autrement palpables, de Bible ou d'épopée, et un appareil choral qui fait toute la différence : *Saul*, *Hercules*, *Belshazzar*, *Samson*, *Theodora*, *Jephtha* enfin, s'espacent jusqu'à sa mort, avec *Le Messie* au milieu – le seul à avoir traversé intact, et même avec effectifs multipliés, le purgatoire séculaire obligé. Mais Händel était autrement multiple, complet, un musicien pur. La reine Anne l'a protégé, elle a eu son ode (sainte Cécile, patronne de la musique, aura la sienne aussi) ; le duc de Chandos l'a employé, il a eu ses *Anthems*. Händel n'avait pas honte d'aimer la représentation, la parade (il y en aura dans son *Messie* même) : l'illustre *Water Music* est, d'ordre royal, fête nautique sur la Tamise. Mais dix-huit *concerti grossi*, dix-neuf concertos pour l'orgue ne sont fête que pour les instruments. Comme pour se rapprocher encore de Bach, Händel vieillissant n'y voyait plus : et le même chirurgien les a (mal) opérés l'un et l'autre.

Mais Händel est plus mondain ; il a souffert et souffre, même aujourd'hui qu'il est si glorieusement revisité, de la maladie des mondains, qui est la mode. Il a beaucoup écrit pour elle, aliénant son chant (qu'on retrouve autrement sculptural et chaste dans les oratorios) à la prouesse, celle des castrats et des prime donne, devenus aujourd'hui altos mâles ou contre-ténors. Son chant est le mieux respiré, le plus ample qui soit (sur quelque organe qu'il se chante), un chant qui par lui-même ouvre vision. « *Care selve* » dans *Atalante*, « *Verdi prati* » et « *Ah mio cor* » dans *Alcina*, « *Oh Sleep* » et « *Where'er you Walk* » dans *Semele*, même chez Bach on ne trouve pas si beau : et ce peut être pitié de les voir mis par la mode dans les gosiers de pépieurs.

Harmonie

L'harmonie est née à Babel, née de Babel, de ce pouvoir qu'ont les sensibilités de faire dissension, les cœurs de faire discorde, les sons de dissonner. Elle n'est peut-être bien que le bon usage de Babel, car la voix, dès qu'elle s'échauffe, ou pour mieux se différencier, criaille ; or tout individu est une voix ; et quand les individus sont plusieurs, ils s'échauffent à mieux se faire entendre, et n'en criaillent que mieux. Si s'entendant le faire ils s'entendaient pour ne plus le faire, chacun restant dans son droit à la différence, plusieurs et distincts, ce tout premier consentement ne serait pas encore concorde, encore moins l'utopique unisson. Mais le tout premier *accord*.

Ainsi dans la dissonance quelque chose s'accorde ; unification dont le principe n'est en aucun, mais doit tout à la diversité ; comme si un ordre plus haut intégrait celle-ci, et que de bon gré elle lui obéisse. Unité, et plus riche du fait qu'une diversité la nourrit. Donc univers. La musique depuis Bach est cette bonne nouvelle : que les sons, qui pour univers pourraient avoir Babel, au contraire sont capables de l'Un, et de l'accord dans le Beau. Car discussion

et concertation, loin d'apporter l'accord, enveniment la dissension, l'exaspèrent. Babel est cette querelle ; la piaillerie des idiomes, qui très exactement sont les voix individuelles.

Le pire désordre, l'idée même du chaos ne choquent pas l'œil physique comme fait une escarbille : mais l'œil esthète seulement, et le malaise n'est que moral. L'oreille n'a pas de paupière pour la fermer, de pupille qui se rétrécit contre trop de lumière. Pour elle, être sensible c'est être physique ; ouverte, elle subit ; le son peut l'agresser, même la musique quand elle joue trop fort. La nature est polyphonique parce que les voix sont plusieurs ; et cacophonique parce que les sons font mal : ils percent, comme une aiguille pique (la peau) ; comme l'escarbille irrite (l'œil). Il est de la nature de chacun de nos cinq sens de pouvoir nous faire mal, au moins autant que plaisir. Mais l'ouïe a ce privilège divin de pouvoir, de ce qui agresse, se faire cette amie surnaturelle : l'harmonie. Platon nous montre l'homme animal musicien, lyre vivante. Des cordes tendues qu'on fait vibrer ; entre les sons produits par ces cordes, quoique différents, le principe d'une entente et même fusion, du fait qu'ils sont comme organes d'un même corps, disposés pour à eux tous produire ce qui est sa fonction propre, la musique. Dans le piano, variante améliorée de cette lyre, chaque touche produit le son qui lui est propre, en hauteur et en timbre, et si on les frappait toutes à la fois, quelle gigantesque cacophonie ! Mais même rien que trois ou six seulement : pour qu'elles consonnent autrement qu'au sens où ils sonnent en même temps, il faut que la vibration que chacune peut produire seule s'accorde à ce qu'une oreille implicite dispose comme accord possible pour elles toutes. Car le piano est un organisme, où tout concourt au même effet expressif, pourvu que la même loi (la même oreille) l'accorde (à lui-même), le réaccorde, chaque fois qu'on va en jouer. Ainsi l'harmonie pour être physique doit d'abord être morale, et procéder d'un réglage, d'une volonté d'accord, de faire en sorte que l'accord soit possible. Le *harmottein* grec, d'où nous vient harmonie, nous vient proprement de ces cordes de la lyre, faites pour pouvoir donner ensemble, si l'oreille de l'artiste, de l'accordeur d'abord, est juste (et son esprit droit, et son cœur pur), ce *vibrer ensemble* de sons plusieurs, dont l'unité ensemble est plus riche, et nous donne le sentiment qu'un autre monde s'ouvre à l'oreille. Quel nouveau ciel, quel jour nouveau, soupirait l'Orphée de Gluck en découvrant cela. Monde meilleur est la musique, seulement parce qu'une harmonie peut être établie entre les sons. Elle est *calli*phonie (au lieu de cacophonie), un sonner bellement, et pas tout bêtement *sym*phonie, ce plat sonner ensemble.

Etablie, et de main d'artiste, d'accordeur et d'interprète instrumentiste. Mais ne faut-il pas que pour cela elle soit quelque peu préétablie ? Ici affleure un des plus augustes mystères de toute philosophie. Pour que soient réglés (réglables) entre eux les éléments du sensible, encore faut-il que d'abord moi et mon oreille soyons accordés à ce sensible ; capables d'y repérer la vibration virtuellement la plus riche et belle, un sens déjà, au-dedans même de sa nature

de sensible. Qu'entre l'oreille et le monde des sons il y ait un possible bonheur de se trouver ensemble ; et donc pour le moi, du fait de ce monde sensible qu'il subit et qui l'agresse, et dans ce monde, un bonheur. Que cette harmonie préexiste, soit préétablie, c'est le plus beau de Leibniz (et par là même de Bach), c'est exactement l'optimisme. Le Dieu du meilleur des mondes en a lui-même donné l'exemple, lui qui crée selon deux séries qui en bonne logique devraient ne jamais se rejoindre, le calcul, purs nombres abstraits, qui comptent, dans le discontinu, et le monde, qui se crée et devient, physiquement, dans le continu. Or ces séries dont pas un élément de l'une ne répond ou ressemble à rien dans l'autre, pourtant correspondent ; se répondent et se conviennent ; symbolisent l'un avec l'autre : et sans avoir aucun point commun, cheminant à part, le sensible et l'intelligible ne font qu'Un. C'est l'univers, c'est le meilleur des mondes. C'est la musique.

Mise aux mains de l'homme, l'harmonie qu'il emprunte au monde prend quelque chose de ses volontés et même humeurs, et le reflète lui aussi. Dans le piano de Schubert, sous la ligne de chant qui parle de nuit et de rêves, quoique forcément s'y glisse le trouble de celui qui attend et de l'avenir craint toujours un peu quelque chose, la turbulence calme est celle d'un cœur qui s'arrange de lui-même, d'une nature en ordre. Dans le piano d'Hugo Wolf, malgré l'accordeur qui a réglé l'instrument, son discours est essentiellement inquiet ; échappe à l'accord ; la tonalité vacille, comme imparfaitement définie, ouverte à mille accidents qui la minent : reflet de l'inquiétude du harpiste qui est mis en scène, expression comme transparente de cette âme essentiellement désaccordée (schizoïde, coupée en deux parts qui ne s'accordent pas). Pourtant quand la voix humaine s'est tue et que le piano postlude, voici, ah, comme un rai d'une lumière inattendue, non méritée, prodigieusement typique du génie de Wolf, qui vient nous sauver de cet exil. Pour aussi dramatiquement pouvoir figurer la disharmonie et la détresse, il fallait harmonie d'abord, pour procurer les lois, les règles, et planter le décor.

Ne *jamais* dire d'une mélodie qu'elle est harmonieuse. C'est la pire confusion des merveilles. Etirée comme la plus belle des lignes sonores, en aucun de ses points une mélodie ne fait corps commun avec rien d'où puisse lui venir cette autre dimension où régnerait harmonie ou dissonance. Elle est linéaire, elle flotte. Impalpable comme elle nous reste, l'harmonie est verticale, elle est volume ; dans le même instant qu'ils prélèvent sur la durée, plusieurs sons s'y superposent : et le miracle est qu'ils semblent à notre oreille, comme de façon innée, faits pour sonner ensemble. Accord parfait. Meilleur des mondes.

Haydn, Joseph (1732-1809)

Mozart, adulte (et tout sauf orphelin), l'appelait papa. Tout le monde

l'appelait papa. Il est notre père en musique, le plus sage et savant et fécond ; le classicisme dans sa jeune verdeur, et sa pleine finesse : artisan et orfèvre. C'était dans ses racines de *Sängerknabe* : la voix, l'oreille, l'héritage assumé, la Vienne classique en son bel été.

Or il s'expatria. Un musicien n'était alors qu'un domestique. Comme Bach, Haydn servit. Son seul maître, Esterházy, prince et fastueusement musicien, le garda tout un quart de siècle à demeure, et à la commande. Quotidiennement, instrumentiste (s'il fallait) ou compositeur, Haydn s'acquittait, précis, ponctuel, constant (dans l'excellence aussi). *L'ordinaire* en somme, mais princier : d'où suit un long fleuve tranquille de musique exemplaire. Cent quatre symphonies, soixante-sept quatuors, des messes à la douzaine, autant de formes qui s'y sont à la fois stabilisées, et épanouies ; même de sonates pour clavier, quarante-sept, moitié plus que Beethoven qui, un peu tremblant, lui dédiait ses premiers essais. Ses dix-huit opéras n'ont été joués qu'au château, on les découvre à peine. Il est presque plus beau qu'un tel service n'ait pas été pour Dieu, qu'y manque l'auréole. Ici, c'est la musique qui est sainte.

Le prince mort, Haydn quitta Esterhaza. Sans avoir jamais fait sa publicité, soudain il se voyait le compositeur le plus recherché d'Europe. Les bourgeois de Londres cassaient leur tirelire pour lui offrir des concerts, lui commander des symphonies selon leurs moyens musicaux (de grands moyens) et à leur goût (un très bon goût). Après le mécénat des princes, celui des millionnaires. Est-ce être assez sur les deux siècles ? Mais pour se mettre à voyager, il était bien tard. Mozart le suppliait : « N'y allez pas, cher papa, vous n'êtes pas fait pour courir le monde, et vous ne parlez pas les langues. » A quoi il répondait : « La seule que je parle est comprise du monde entier. » Au bout de cinq ans de cette vie nouvelle, Haydn avait assez œuvré. La force, s'excusait-il, commençait à lui manquer. *Hin ist alle meine Kraft*. Pas tant que ça ! Tellement de son XVIIIe siècle (et d'un Ancien Régime où le musicien servait et conservait), il lui restait de quoi le finir en novateur avec sa grandiose *Création* ; puis ouvrir en plus le XIXe siècle très ponctuellement,

avec ses *Saisons*.

Hindemith, Paul (1895-1963)

Si pleinement, si aventureusement de son temps, comment survivre à son temps ? Pourtant, Hindemith n'a pas été l'homme d'une mode, jamais ; il essayait, il témoignait, puis il cherchait ailleurs. Désinvolture et fécondité. C'est quelque chose, dans ces temps turbulents qui ont fini meurtriers ! C'est comme s'il avait voulu être à lui seul tout de la musique ; la théorie et le savoir ; le patrimoine ; même la pratique. Il touchait de dix instruments (y compris la viole d'amour), écrira (l'exil sert) des œuvres solo pour autant dire tous, a tenu l'alto d'abord au sein du quatuor Amar. En pleine République de Weimar qui en a compté quelques-unes, il a tâté de toutes les entreprises, toutes les nouveautés, toutes les esthétiques – y restant d'ailleurs inébranlablement lui-même : composant à tout-va et installant sur la turbulence de l'Allemagne culturelle et musicale de l'époque une sorte de magistère de fait, implicitement reconnu. Ses seuls interdits portaient sur les états d'âme, les abandons, les subjectivités : l'époque était *Neue Sachlichkeit*, et ne plaisantait pas avec. Dans ces milieux où on s'excommunie beaucoup les uns les autres, Hindemith reste calme, fécond, les remous de l'air du temps semblent passer sur lui comme sur une toile cirée. Il compose et va droit devant lui, réussissant la prouesse d'une désinvolture esthétique qui est aussi parfaite intégrité morale. Mais le public dans tout ça ? Dans les belles années 1920 de Berlin il y avait *aussi* un public curieux de tout, et tout cela vivait. Mais survivre à l'esprit de l'époque, son effervescence ? Il fallait voir le public (mondain il est vrai) à qui Sviatoslav Richter démontrait *Ludus Tonalis*, tardif pourtant, né en Amérique déjà, et où le postlude joue à n'être que le prélude à rebours. *So what ?* Au théâtre, en 1927, avec un sérieux de pape, cela avait son côté farce : *Hin und zurück* vous faisait vivre l'action à l'envers. Touchant à tout et réussissant tout (car le public, alors, savait suivre), Hindemith avait ce qu'il fallait pour s'émietter, s'éparpiller en fusées d'ailleurs admirablement faites : incapable d'œuvre.

Or il n'en est rien. *Cardillac* (Dresde, 1926) est un opéra classique réussi sur un livret costaud et où même le chant, certes instrumenté *new-look*, respecte ses valeurs de base (y compris d'intelligibilité) ; dès 1923, *Das Marienleben* sous sa forme première, poèmes de Rilke pour soprano et piano (à étoffer ultérieurement), respire à une hauteur où l'air est raréfié et l'attention de l'auditeur impérieusement requise, comme rien écrit pour le chant à l'époque. Tout ce temps où il semblait semer à pleines mains et en toute direction, constructiviste ici, académique (avec esprit) là, Hindemith *recueillait*. Il aurait à être un jour quelqu'un en qui le trésor du patrimoine allemand, culture et spiritualité et sérieux (et didactisme aussi), et le poids de

douleur qui va avec depuis la guerre de Trente Ans, tout entier assumé, aurait à faire face au déferlement de l'Histoire qui avance. Il avait mis l'air du temps dans du *Zeitoper*, joué à faire de l'actualité. L'Histoire allait l'obliger à l'intemporel. Désinvolte mais restant lui-même (et lui seul) partout, il ne s'alignerait pas. Art bolchevik, glapira Goebbels. Ce très pur aryen (et d'une si grande et douloureuse conscience d'être allemand) trouvait indésirable son propre pays, ce que son pays devenait. Il put partir, Furtwängler eut à très gauchement s'exprimer sur ce qui devenait le « cas Hindemith ». En résulta, créé à Zurich après une gestation qui fut exil mais, vertu rare, l'exil sans la rancœur, le gigantesque *Mathis der Maler*, prodigieux autoportrait (anonyme d'ailleurs, impersonnel, universel : sans subjectivité toujours) de l'artiste face aux pouvoirs, et face d'abord à ce qui le fait artiste, ses propres conflits. Une réputation d'ennui cosmique fut faite très vite à un opéra que personne (et pour cause) n'avait vu, alimentée par la sécheresse connue à tant de ses œuvres ultérieures : *Harmonie der Welt*, sur Johannes Kepler cette fois, créé à Munich une fois Hindemith de retour (1957) projetait rétrospectivement son auréole d'ennui (ici authentiquement cosmique) sur un *Mathis* qu'on s'était fait un devoir de déterrer après la guerre, mais comme chose révolue d'avance et déjà. Destin de ces exilés qui n'ont pas la chance comme Stravinsky et même Schönberg (qui ne produit plus) que l'air du temps travaille pour eux : leur modernité est devenue de l'ancien (pour ne pas dire du ringard) aux yeux des gamins qu'ils ont formés. Il faut dire qu'avant la circonstance qui sut réunir sur le plateau de Bastille à la fois un chanteur, Matthias Goerne, un metteur en scène, Olivier Py, et un chef d'orchestre, Christoph Eschenbach, tous trois conscients des enjeux, de la fantastique réévaluation à opérer, on n'aurait guère donné cher des chances de survie, ou re-vie plutôt, d'Hindemith. Ce *Mathis* a tout balayé, prouvant une dimension et une profondeur, et une cohérence, une consistance dans la cohérence, un lyrisme aussi dans le chant, et mieux, une évidence d'au moins trois de ses personnages, qui en font l'œuvre suprême de la décennie lyrique où il y a quand même *Lulu* et *Lady Macbeth de Mtsensk*.

Humperdinck, Engelbert (1854-1921)

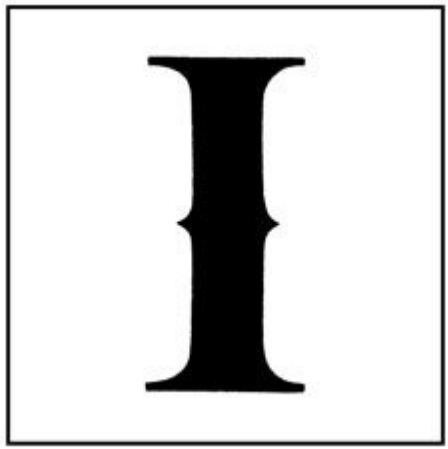
Il s'est arrangé de tout, s'est faufilé partout, auteur heureux s'il en fut, à qui une œuvre a suffi, une en plus qui peut prendre son public pour ainsi dire au jardin d'enfants : mais les parents viennent avec, en raffolent, et en redemandent ! *Hänsel et Gretel* a été très doublement ce conte de fées, pour l'auteur aussi.

Les faveurs ont plu sur lui, bon élève partout et en tout, prix Mozart à la sortie du conservatoire ; prix Mendelssohn pour un oratorio, à vingt-cinq ans ; enfin prix Meyerbeer, pour rien de particulier, mais richement doté : de quoi

voyager, apprendre encore, à Paris, pour la culture, à Barcelone pour une chaire. Le voyage vraiment important était déjà fait : l'Italie, où il avait rencontré Wagner. Il plut au maître, qui fit de lui un des répétiteurs de *Parsifal*. Un pied à Bayreuth (et donnant des leçons à l'héritier Siegfried, plume très select à son chapeau), il en aura un autre aux éditions Schott et un troisième, si on peut dire, dans la critique musicale. Tant de faveurs, et presque incompatibles ! Le mieux était à venir. Aidé d'une sœur poétesse qui peu à peu étoffait l'argument pris chez Grimm (les refrains, eux, étaient pris au folklore ; y ajouter, de son cru, un formidable talent pour orchestrer, avec des scintillations qui ne sont pas seulement wagnériennes), de *Hänsel et Gretel* d'abord prévu comme pochade pour fête d'enfants il fit un opéra, un vrai. Weimar, pas moins, le réclama, Richard Strauss, pas moins, sera au pupitre, et seule une entorse a empêché Pauline de Ahna (future Mme Strauss) d'être Hänsel le soir même de la première, triomphale. Un raz-de-marée suivit sur toute l'Allemagne qui chante, et jalousie verte de Hugo Wolf, ami de Humperdinck, et certes moins heureux en opéra ! Céleste quadrature du cercle : les enfants du conte se trouvent bien de devoir être en scène des chanteurs adultes, seuls capables de les incarner vocalement à plein ; la magie joue alors, mozartienne au fond : oiseaux dans la forêt, tombés du nid, ces enfants-là sont la couvée de Papageno ; pour la Zauberei wagnérienne, l'orchestre s'en charge, il a des morceaux de bravoure tout faits pour ; ailleurs il sertit, il rutile. Il nous reste des photos de Lilli Lehmann, pas moins, en Fée Grignotte, et Mahler conduisait ; Elisabeth Schumann a enregistré à elle seule, divinement, les deux voix de la prière, en effet à tomber à genoux : elle avait gravé toute seule, avant, le réveil de Gretel, avec des sons d'oiseau, et le contre-*ré*. Karajan s'y est mis et remis, il ne se trompait pas de glamour : avec d'abord en 78 tours (un de ses tout premiers, c'est un signe), Seefried et Schwarzkopf, puis pour la RAI, en italien, de célestes et désarmantes Jurinac et Schwarzkopf ; enfin pour Legge, donc dans le plus féerique studio du monde, Grümmer et Schwarzkopf toujours, presque intoxicantes de beauté. Très vite le DVD a montré *Hänsel et Gretel* tout aussi délicieux à voir : avec Fassbänder et Gruberova, Jurinac désormais Sorcière, c'est un théâtre magique ; plus récemment même des enfants ont su (exploit autrement grand) s'y montrer vrais !

Ce triomphe n'a pas tari Humperdinck. Des *Königskinder* créés au Metropolitan, pas moins, en pleine guerre (mais avant le *Lusitania*) avec Geraldine Farrar gardant ses oies et Jadlowker, pas moins, a pu être salué par New York comme ce que l'Allemagne avait fait de mieux depuis *Parsifal* (New York on le sait haïssait *Salomé*, si immorale, attendra 1930 pour *Elektra* et, à vrai dire, d'allemand, ne connaissait rien). D'admirables chanteuses poétiques, Claire Dux, Lotte Schöne, Lola Artôt de Padilla ont permis à *Königskinder* de survivre, un temps. Le symbolisme de l'enfance y est aussi omniprésent mais plus ambitieux, moins théâtral ; le folklore toujours là n'y est qu'en thèmes, pas par refrains entiers. Les derniers outrages viendront à

Humperdinck lorsqu'un mièvrissime chanteur de variétés lui piquera son nom pris au hasard dans un annuaire, et son prénom aussi, Engelbert, sous lesquels de la guimauve s'est vendue en disque par tonnes. Après tant de bonheurs, il fallait bien cette Némésis. C'est assez d'expiation. On réhabilitera *Königskinder* ; on trouvera à admirer dans ces héros rêveurs, dans la longue déclamation fluide qui prend son temps, poétique, sensible (surtout quand c'est un Jonas Kaufmann qui est Prince).



Impromptu

C'est si libre. Au piano, la main a l'air de courir. Forcément, c'est improvisé. Pourtant, il faut bien que dans la tête de quelqu'un ça ait été prêt. Un *prompter* peut-être. C'est le mot anglais pour souffleur. En italien ce serait *suggeritore*, un qui suggère. Les doigts du pianiste obéissent, exécutent, n'inventent pas. Rien à voir avec l'improvisation, en direct, à partir d'un thème donné par le public, exercice où Mozart puis Beethoven ont excellé et qui les a établis à Vienne à l'époque où on n'attendait pas du pianiste qu'il joue quelque chose d'écrit, et où le respect de l'écrit, à plus forte raison son culte n'existaient pas. Au contraire, même allant vite et semblant courir tout seul, comme c'est soigné, sans rature, bien formé ! Fait dans les règles ! Elaboré ! Mais aussi combien d'heures d'exercice, d'années préparatoires il a fallu derrière, pour cela seulement : *être prêt*.

Ce sont les brouillons et les ébauches de ses douze ans ; mais c'est maintenant tout son poids de douleur d'homme (et celle-ci, il ne la sait que trop : par cœur) que Schubert nous a mis dans son *Impromptu en fa mineur* D 935 ; nulle part ailleurs ni son savoir (sa maîtrise, sa facture) ni la plus secrète vibration de son cœur Schubert ne les laisse aller aussi simplement. Ce qu'il nous a tu, qui l'a nourri, ne fait qu'un à présent avec sa respiration musicale, et de là passe directement à ses doigts. Pas besoin que la grande forme y soit ; ni les formes que nécessairement il mettrait à une sonate. Mais tout Schubert y est, le plus pur et concentré et évident de lui. Ainsi l'âme à la fin acquiert le don supérieur, de se faire *prompter* pour ses propres doigts ; et c'est, dans son humble évidence, l'incarnation suprême.

Ineffable

Révérence gardée à mon maître Jankélévitch, seul nous vient du grec un *arrhéton*, le dialectiquement impossible à dire, qui délimite strictement son impossibilité et explique pourquoi l'impossibilité. Ineffable n'est que mystique : quelque chose qu'on sent si fortement que pour le dire les mots manquent ; impression qui interdit l'expression ; et c'est dans cette bouche

bée que tiendrait le mystère de la musique, impalpable, évasive et sacrée. Fort bien. Mais ce que nous sentons (et de façon si forte, si prenante ; si spécifique aussi), il faut bien que nous ayons une façon de nous le dire, et sans mots, pour nous-mêmes. Eh bien, il faut trouver les mots. On ne l'aura que d'autant mieux senti. C'est le courage et l'honneur de la philosophie, en tout cas celle que chacun de nous tient de Socrate, de ne pas s'effacer ici, céder le pas, s'agenouiller. Mais chercher mieux.

Ecoutons passionnément, mais patiemment, mettons-y le temps que d'autres mettent (enjeu autre) à interroger l'Etre ; laissons les sensations (de son, de timbre, mais d'espace aussi, de relief) se mettre en place, sans rien vouloir leur faire dire, sans rien systématiser. Faisons-le assez longtemps, en y voyant l'enjeu intellectuel (mais culturel aussi, spirituel) suprême : alors peut-être ça se fera.

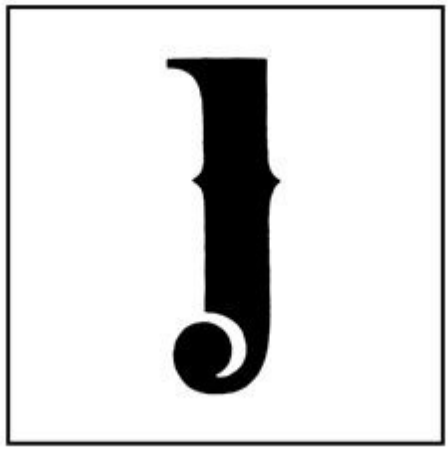
Mais la condition est stricte. Seul le peut un amateur. Du technique, du formel, du savant de la musique il faut ne *rien* savoir ; que *rien* de ce discours-là ne précède l'écoute, n'y ait mis de premiers mots ; ni croire qu'ayant joué la musique sur son piano, l'ayant laissée se dire, quelque chose de plus soit dit ; ni à plus forte raison l'ayant *lue* ! Elle ne dit rien, à moi de parler pour elle. N'est-ce pas notre honneur, et notre bonheur, de tâcher de traduire et communiquer la bonne nouvelle reçue, le ressenti, et à une profondeur qui, pour nous, a tout changé ? « Célébrer, c'est cela », nous disait Rilke. Si ce bonheur (qui est tout sauf ce qu'on appelle bonheur d'expression) n'était que leurre, ce livre serait sans objet. Il y a un œil au bout de votre oreille. Trouvez-le. Les mots viendront.

Interprétation

Le compositeur ne fait rien d'autre qu'écrire la musique. Pour l'écrire, on peut croire qu'en un sens il l'a entendue en lui (pour autant qu'entendre veuille dire quelque chose, là où il n'y a ni son ni oreilles). Mais pour que le destinataire l'entende, un intermédiaire est nécessaire. Lui lit ce qui est écrit, avec les signes il fait des sons : un porte-voix. C'est lui qui dans un premier sens du terme interprète, c'est-à-dire transcrit, mais aussi métamorphose : car rien de ce qu'il produit ne saurait ressembler à rien de ce qu'il traduit, aucun son ne ressemblant à aucun signe écrit ; et dans un second sens il imprime son inflexion personnelle, sa couleur de sensibilité au son qu'il produit, que tout autre infléchirait tout autrement, et tout aussi légitimement : c'est sa responsabilité, sa part de création, que forcément il soustrait au compositeur. Celui-ci n'y est plus pour rien. Ce n'est jamais Mozart qu'on entend. Même ses contemporains ne l'entendaient que comme interprète, quand il se mettait au clavier. On n'entend jamais que les exécutants, eux qui ont le pouvoir de traduire dans le son ce que Mozart a mis sur le papier. Ce pouvoir est

exorbitant ; mais on ne peut autrement. Sans l'interprète, la musique, le créateur même, tout génial qu'il est, restent sans voix.

Alors, c'est quoi, interpréter ? Le créateur jette une bouteille à la mer, le message est hasardé, il n'y peut plus rien. C'est le passant qui peut tout. A lui de jouer. Qu'à force d'admiration, il s'égale à celui qui n'y est plus. Qu'il s'imprègne de la chose écrite, savamment, pieusement, patiemment, en sorte qu'au moment de l'exécuter elle semble s'inventer en lui, et se réaliser toute seule. Qu'en l'exécutant il se garde présent Beethoven qui le regarde, sans avoir à baisser les yeux. Qu'il ait cette charge de la musique écrite toute dedans, déjà devenue ses muscles ; et celui-là en face, charge de plus. Alors… Alors seulement, interpréter, selon le mot de Claudio Arrau, confondant de simplicité et de force, ce n'est plus que cela : aller jusqu'au bout.



Janáček, Leoš (1854-1928)

Une sorte de second Schubert, aussi humble, décent, besogneux, mais morave à 100 %, lui ; sans rien, mais rien de viennois ; sans, comme l'autre, une jolie voix qui le distingue, une amabilité qui l'éclaire ; mais d'emblée, dans la profondeur, le don rarissime, surnaturel, de transmuer : la douleur du monde en compassion ; et la compassion en chant, qui se manifestera où il pourra. Dans son piano le plus secret ; à l'opéra quand ça lui sera permis. Déjà arrivé à son plein midi d'homme, Janáček est là, dans un coin de paysage, comme une force en retrait, ou en réserve ; inemployé en tout cas ; distant, mais par dignité et habitude de pauvre. L'idée même de sa propre supériorité lui est étrangère, mais pas celle qu'il *doit* quelque chose (sans que rien lui soit dû) : une mission, sans doute. Il s'y prépare. L'orgue est pour lui pratique et étude. Il recueille les chants populaires, avec passion. Il amasse et décante. Il s'investit, et très fort, dans la vie musicale de Brno qui est tout sauf une capitale. La stabilité, un mariage peu heureux, le deuil le plus cruel (sa fille bien-aimée Olga, à pas vingt ans). Cela ne fait pas beaucoup comme rayonnement. Le paysage de Janáček n'est pas ensoleillé.

La santé sauve, le caractère aussi (mais n'est-ce pas la même chose ?), Janáček ne s'est pas enfermé ; il est allé étudier un peu, comme tout le monde, jusqu'à Vienne et même Leipzig. Et puis il est rentré dans son trou de

Moravie, à l'écart des métropoles culturelles où les sophistications s'aiguisent et s'aigrissent, ne vivant et œuvrant que selon ses racines. Il avait essayé deux opéras sans guère idée d'être jamais joué et était près de ses cinquante ans quand Brno en accepta un troisième, mis et remis avec acharnement sur le métier, et dont Prague n'avait pas voulu. La pièce d'où est tirée *Jenůfa* a pour vrai titre *Sa belle-fille* ou *Celle qui n'était pas vraiment sa fille* : ce qui dit mieux la maternité frustrée et met en relief la formidable et très neuve stature de la Marguillière, Jenůfa n'étant que la victime. Drame serré, suffocant, confiné dans la paroisse, là où le scandale est pire que la mort, et la bigoterie exaspérée tue. Très neuf et très puissant sujet, pour l'opéra en tout cas : ramassé et *situé*, avec son plein poids de racines, de contraintes, de rancœurs ; sa religiosité asphyxiante aussi, où percent soudain avec une pureté d'autre monde (comme dans la prière de Jenůfa) la plainte d'abord, mais aussi la compassion, la miséricorde. On est chez les *humiliores*, expressément, sur fond de clocher, mais sans les effluves siciliens artistes que répand *Cavalleria rusticana* ; le vérisme ici se prend au mot, âpre, pur de tout charme d'opéra, même vocal ; la géniale prosodie de Janáček, si neuve, l'enchaîne d'encore plus près à la glèbe, au terroir, comme si même musicalement on n'était pas à l'opéra. Il a fallu du cran à la modeste Brno pour accepter un livret d'un naturel aussi cru et brutal, comme nulle part on n'en avait osé un ; et la musique qui en émane et s'y colle comme une seconde nature. Prague, très alignée sur l'opéra comme on le fait partout, mettra douze ans de plus à accepter *Jenůfa* ; Vienne suivra, dans une traduction allemande de Max Brod parfaite, mais qui dramatise (consonnes obligent) les aspérités du dialogue et forcément trahit une prosodie incomparable de naturel, mixte proprement *inouï* de parlé et de chanté, d'une souplesse et d'une fluidité extrêmes (comme le russe de *Boris*, le français de *Pelléas* – l'un et l'autre aussi irréductiblement intraduisibles). Sans rien aliéner de sa force émotionnelle, *Jenůfa* accédait au glamour de l'opéra : c'était en novembre 1918 la toute dernière création de la Hofoper ; la blonde Jeritza (une belle Hélène, une Ariadne – d'ailleurs née à Brno) allait la donner jusqu'à New York. A Berlin, Erich Kleiber lui apportera les mêmes patients soins qu'à *Wozzeck*, pour l'orchestre comme pour la voix (et la prosodie) de même très périlleuse nouveauté, autre histoire d'*armen Leute*, autres détresses lointainement traversées par la miséricorde (avec cette fois une Jurjevskaja inspirée et brisable, qui l'été suivant se jettera dans le ruisseau, peut-être à l'appel de l'enfant noyé).

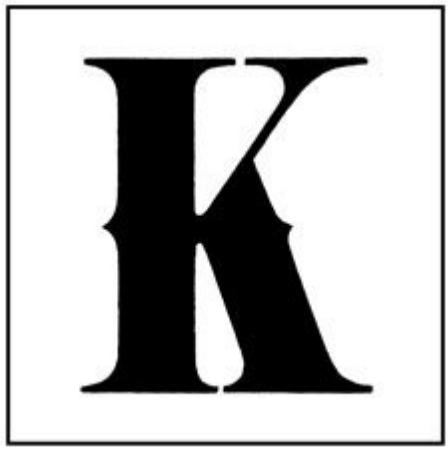
Telle qu'elle est, *Jenůfa* pourrait bien être l'œuvre lyrique la plus serrée et la mieux suivie, la plus prenante aussi (par la tension, par la palpabilité des personnages) que le théâtre ait jamais produite. Aucune autre ne tient ainsi à plein le pari implicite du vérisme, de fonctionner selon le temps même de l'action. Le rituel propre à l'opéra y figure, sans interférer : le chœur des recrues au I, celui du mariage au III appartiennent à l'action même ; quant au sublime *lamento* lancé au I par la grand-mère Buryjovska repris en quatuor, les voix de tous y rentrent peu à peu, et c'est comme si le moulin et toute la

campagne le chantaient, prenant leur part du fardeau de misère. Le moulin !… C'est lui au lever du rideau qui met en marche le temps, règle inflexible sur les humains. On a encore dans l'oreille le xylophone de Munich jadis, quand Kubelík dirigeait. *Jenůfa* est cette tranche de vie, ce fait divers ; rien n'y trouve place du *larger than life* obligatoire à l'opéra, jamais : mais cette illumination dans la docilité, la charité, le pardon, unique aussi. Quel autre opéra a le pouvoir de produire pareille *évidence lyrique*, dont les composantes produisent une harmonie à laquelle il ne faut pas toucher ? Composante première, ni quelconque ni transposable : ce petit monde clos, ces mœurs, le qu'en-dira-t-on et le respect humain qui font que d'abord on crève et ensuite on tue. Un berceau qu'il faut cacher, le fruit du péché qu'il faut noyer – et ce pardon à la fin, cette seconde innocence qui a dû en passer par là : Janáček a tout situé, tracé et exprimé, texte et musique, de façon expresse. Qu'on comprenne ce qu'a d'unique cet équilibre parfait, et qu'on le respecte.

Or le succès est venu à Janáček, et tard ; comme libéré, il a aligné alors quatre chefs-d'œuvre lyriques qui n'auront plus du tout cette façon de coller au concret. Ni *Katja Kabanova*, quoique toujours strictement *située* : paroisse, ménage, matriarcat, bigoterie, remords, autant de données qui enferment, à peine si la Volga au loin y fait *échappée*. Mais l'action plus symbolique se découpe de façon plus moderne, autorisant l'abstraction (et, de là, la transposition) et ne décourage pas les transpositions. Ni *La Petite Renarde rusée* malgré sa forêt, tant le fantastique qui est inné à tout conte, l'imagerie se prêtent à la transposition. Mais *L'Affaire Makropoulos*, fable et fantaisie pures, et *De la Maison des morts*, d'après Dostoïevski certes, mais sans vrai personnage ni vraie action, les appellent toutes ! Et du coup, parce que c'est du Janáček, on transpose aussi *Jenůfa* plus ancienne de vingt ans et très parfaitement liée à son contexte. Elle n'en meurt pas, certes. Mais nous y perdons, nous, cette chose rarissime qu'il est presque de la nature d'un opéra (et un opéra entier : il est déjà rare qu'un moment y parvienne) de nous refuser : le premier degré de *l'évidence*, saisie dans la palpabilité plausible des personnages, de leur geste, de leur dire. Ceux qui ont eu la chance de voir cela ne serait-ce qu'une fois, avec Hillebrecht et Varnay à Munich, ou Jurinac et Grace Hoffman à Vienne, ou Roberta Alexander et Anja Silja à Glyndebourne, ou Nina Stemme et Eva Marton à Barcelone, savent qu'aucune autre action lyrique ainsi ne prend à la gorge et ne lâche pas, transcendant par exception la désinvolture en matière de vrai qui au théâtre lyrique est loi non écrite.

Kabanova au moins par instants exerce scéniquement la même pression : ailleurs au théâtre Janáček agit plutôt (ce n'est pas une tare) sur l'intelligence fascinée, l'imagination. Le même serré réticent, le même sérieux en quelque sorte fatal marquent ses œuvres plus secrètes et de projection intime. Sa méditation chemine au piano, lancinante, dans une sorte de distance gardée : prêtons l'oreille, marchons avec. *De la rue* pour prétexte a eu des scènes d'émeute ; *Sur un sentier recouvert*, c'est oblique et broussailleux, mystérieux

comme le titre ; *Dans le brouillard* annonce la couleur. Rien ici de debussyste, rien qui décrit ni même évoque, mais un climat, un *microclimat* plutôt, et ce qu'on sent (car on l'éprouve comme à même sa peau), égare ou trempe. Deux quatuors à cordes sont cinglants et déchirés (le second peut toujours s'appeler *Lettres intimes*, il ne dira rien. Des émotions et conflits à nu seulement). Ouvrez le rare *Journal d'un disparu*, succincte histoire d'une dérive : le compagnon meunier de Schubert, l'Errant de Mahler peut-être, le soldat Woyzeck aussi y écorchent un peu de leur identité et de leur âme. Prodigieux et boutonné Janáček, énorme habitant de sa solitude d'artiste et d'homme ; hautain à l'endroit des pouvoirs, intègre, sans compromis ; si paradoxalement devenu culte, et qu'on rhabille mode(s), quand il ne peut plus protester de son intraitabilité. N'acceptons pas que des modernités déjà vieillottes le prennent en otage au motif que moderne il a aussi été, en son temps. Qu'on le laisse à sa farouche pudeur paysanne.



Karajan, Herbert von (1908-1989)

Le premier talent, c'est d'arriver au bon endroit, au bon moment. Comme endroit Karajan ne pouvait trouver mieux : Salzbourg, la ville de Mozart où à peine adolescent (et de famille aisée) il baignerait dans l'atmosphère des festivals naissants, serait chargé de musique dans des spectacles de Max Reinhardt et n'aurait plus, le jour venu, qu'à supplanter Mozart comme enfant numéro un de la ville. Ajoutons le génie des lieux : l'air des cimes, une jeunesse montagnarde et saine, le ski. Le moment était moins idéal : l'entre-deux-guerres se prêtait mal à un développement de carrière harmonieux pour un chef. Karajan sut apprendre et engranger, à sa manière à lui. Il fit (à pied, dit-on) le voyage de Berlin pour entendre Toscanini y diriger l'opéra italien ; il accepta Ulm, poste obscur, où il fut le plus jeune GMD (*Generalmusikdirektor*) d'Allemagne ; décortiquant les partitions avec les choristes, les chanteurs, il se fit cette oreille et cette mémoire également impitoyables qui seront son atout maître. Il professera, contre tous ceux qui parlent génie, qu'on ne prouve rien quand on dirige un orchestre de premier ordre : le seul critère, c'est qu'on sache faire jouer un de dixième ordre comme s'il était de second. D'Ulm (le temps était politiquement turbulent : mais Karajan, sujet autrichien, avait déjà sa carte de parti nazi) il passa à Aix-la-Chapelle, très remarqué. Début trentaine, le cheveu noir lustré, gardénia à la boutonnière, élégant, racé, invité à l'Opéra à Berlin, il y fit des éclats : *Tristan*, *La Flûte*, la création des *Bourgeois de Calais*. S'ensuivirent dans la presse le slogan « Das Wunder Karajan », mais aussi la jalousie maladive de Furtwängler, bien décidé à ne jamais prêter ses Philharmoniker à celui qu'il n'appellera jamais que « ce Mr K ». Karajan répliqua en organisant des concerts avec la Staatskapelle. La guerre suspendit ces escarmouches. Que fit-il pendant la guerre ? Très certainement il dirigea le *Tristan* de 1941 qui importait Bayreuth à Paris. Ensuite il s'éclipsa. Il avait épousé à Aix, très épris, une divette ; il épousera en pleine guerre Anita Gutmann, juive, liée aux Krupp. Est-ce pour elle qu'il disparut, surtout en Italie, où il y a rumeur qu'il ait travaillé pour les Américains ? Le fait est qu'il ne refera surface qu'à Trieste, dirigeant Sibelius ; Vienne ensuite, pour dénazification ; celle-ci fut longue. Interdit d'estrade, il dut à l'astuce de Walter Legge, tête artistique de Columbia, de faire rentable son temps de proscription en gravant des disques ;

et à Salzbourg il préparait les spectacles que les chefs permis (et obscurs) dirigeraient en public. Son sang-froid, sa détermination, sa méthode avaient d'emblée fasciné Legge qui lui avait apporté, chose introuvable à Vienne, de l'alcool dont Karajan, sous ses yeux, fit quatre-vingt-dix petites doses pour qu'il lui dure l'hiver. Plus tard il le verra, devant le lac des Quatre-Cantons, décortiquer des yeux, plein d'envie, les évolutions d'un skieur. Au bout d'une demi-heure, il disait : « J'ai compris. J'y vais ! » Le temps des restrictions, de l'attente, du désir n'a pas été perdu. Karajan se forgeait lui-même, et sa revanche aussi.

Merci à Legge. Tout en servant chez HMV, et au mieux, l'ombrageux Furtwängler (cela durera jusqu'à leur *Tristan* historique de 1952), Legge assurait à Karajan, sous label Columbia, un répertoire, et des ventes, une diffusion déjà mondiales. Il le fit chef principal de son propre orchestre, le Philharmonia, lui assurant les meilleurs solistes, Lipatti, Gieseking, Schwarzkopf. Karajan rentrait à Salzbourg en 1948 par la grande porte : *Orphée* en ouverture, puis *Figaro*. Furtwängler avait *La Flûte*. Legge arrangea leur rencontre : désormais, en harmonie, les deux chefs se partageraient le festival. Furtwängler se leva tôt le lendemain pour signifier à la direction du festival qu'il n'y remettrait pas les pieds si « ce Mr K » y mettait les siens. Karajan ne reviendra à Salzbourg que dix ans plus tard, et maître absolu. Il avait de quoi faire ailleurs : Milan où ses connexions de guerre payaient et où il sera en charge du répertoire allemand, s'y annexant *Lucia*, parce qu'il pouvait y avoir Callas (et que Toscanini l'avait faite à Berlin). Il ouvrait Bayreuth avec *Meistersinger* et un *Ring*, y revenait pour un *Tristan* inoubliable. Ensuite il partit : à la fois Wieland Wagner et lui à Bayreuth, c'était trop d'un. Surtout, encore interdit d'Etats-Unis, il avait les disques, l'insensée floraison des premières années 1950. Enfin, en 1955, Furtwängler décédé lui laissant le champ libre, il aura les Berliner Philharmoniker à sa suite, et à vie. Or au même moment, Böhm, patron à Vienne, s'en allait. Son successeur était tout trouvé. Karajan était pratiquement GMD du monde entier. A quarante-six ans !

Parcours musical jusqu'ici sans faute. Des disques tous nécessaires, irrecommençables. Des partenaires solistes, des *casts* choisis de main de maître – Legge en l'occurrence, appelé par Karajan son « *alter ego* en musique » et chez qui il logeait à Londres, écoutant ses disques, apprenant toujours, et fier de le proclamer. Mais le GMD du monde entier doit ne devoir rien à personne. Karajan devenu boss s'entourera autrement, producteurs moins autoritaires, moins regardants aussi, solistes qui le flattent. Il rêvait de spectacles où il serait tout (éventuellement metteur en scène), qu'il transporterait de Vienne à Londres, New York, Milan : spectacles mondiaux, et d'avance mondialistes, donc plutôt *Tosca* et *Carmen* que *Cosi* ou *Ariadne*, plus artistes, et qu'il n'a jamais faits (et génialement) que pour Legge au disque. Il put inaugurer à Salzbourg en 1960 un nouveau Festspielhaus, aux mesures non de Mozart, mais de ses grands concerts et opéras grand spectacle,

Carmen, *Boris*, cadre aussi un jour (qui s'en serait douté ?) pour un festival de Pâques rien qu'à lui où, avec ses Berliner, il monterait ses Wagner – douce revanche sur Bayreuth coupable de ne pas l'avoir préféré à tout. Le plus glamour, plus grand *Rosenkavalier* inaugurera le nouveau Festspielhaus né dans la ville de Mozart. Pour Mozart (*Don Giovanni* avec Leontyne Price, Schwarzkopf), l'ancien suffirait bien. Un seul roi ici.

GMD du monde entier n'était pas assez. *Generalmusikdirektor*, il n'y a qu'une conscience professionnelle et une probité allemandes d'autrefois qui voient là le summum. Un Karajan voit plus grand. L'heure a sonné où un armateur épouse à son choix une diva, ou une veuve de président assassiné. Etre tycoon, ou rien. Mais qu'est Karajan, dans son fond ? Un homme éduqué d'avant guerre, né aussi grand bourgeois qu'on peut l'être en une époque à plaies ; sa musique la plus essentielle et profonde était et restera du XIXe siècle, Beethoven à un bout, Bruckner à l'autre. Si le monde n'avait pas tant changé en rien qu'un petit demi-siècle, ce n'est pas lui qui l'aurait changé : il n'aurait pas fait plus que changer systématiquement sa voiture de sport pour la dernière-née plus performante, et tâcher d'avoir toujours de quoi se la payer. Il n'irait pas inventer la poudre. Il a épousé une beauté, qui paradera pour lui ; leurs deux filles auront pour parrains une les Wiener Philharmoniker, l'autre les Berliner. Il régnera depuis Saint Moritz, ce qui certes n'est pas à la portée de chacun, mais pas aventureux non plus ; il aura yacht et maison à Saint-Tropez, volontiers photographié à la barre de son bateau, au volant de son bolide. Ce n'est pas avoir l'âme révolutionnaire ; en regardant bien, pas même novatrice. L'image de neuf attachée si souvent à Karajan tient aux bons trains qu'il a pu prendre en marche et d'abord celui du disque, où Legge ayant essuyé les plâtres l'a installé *full speed.* Ensuite il se voudra, systématiquement, *flambant neuf*. Seule recette à cet effet : effacer les traces, faire comme si chaque fois il commençait. Mais si on y voyait plutôt une étrange jalousie, peut-être héritée de Furtwängler en même temps que le sceptre des Philharmoniker ? Karajan passera un quart de siècle à tenter de

faire oublier ce qu'il a fait de mieux avec des partenaires de même format, pour faire moins bien ce qu'il pourra se flatter d'avoir fait seul ou avec de moindres que lui. Le moindre bond en avant de la technique (d'enregistrement, etc. : est-ce nouveauté, vraiment ?) sera son alibi pour refaire. Ainsi un Karajan devenu le boss (n'ayant plus rien qui lui fasse ombrage, qui l'empêche) n'a cessé de se refaire. Tant pis pour lui : il succombait au vertige commun de la toute-puissance et, perdant ses repères, perdait la tête. Avec panache d'abord. Cela avait un sens de rêver son Wagner à format humain, au risque de noyer des voix vulnérables (et sensibles, saisissantes d'autant) dans les somptuosités torrentielles de son orchestre ; ça n'en aura plus guère de distribuer Mirella Freni, d'ailleurs toujours irréprochable (elle ne chantera jamais qu'avec ses propres moyens) en Aida, entraînant du coup un Carreras à Radamès (et Otello aurait dû suivre !). Il n'y aura plus que mauvaise foi, et très criante, à clamer qu'on a enfin trouvé pour *La Flûte*, *Le Chevalier* les interprètes de ses rêves pour les refaire pour Deutsche Grammophon dérisoirement (et avec un flop commercial cruel), trente ans après qu'avec Seefried et Schwarzkopf, et Legge aux commandes, il y avait établi des standards immortels.

Le sportif d'ailleurs, cruellement, sera éprouvé dans ses os, dans sa chair. Tout mouvement lui deviendra douleur ; et un coefficient considérable de sympathie ira dès lors au tycoon éprouvé, souffrant le martyre pour marcher seul de la coulisse de ce Festspielhaus qu'il avait voulu si grand jusqu'au podium dans ses Adidas maquillés en escarpins. La tension n'en régnait que plus dramatique dans des concerts symphoniques devenus plus courts. L'expérience restait saisissante d'entendre en direct ce son raffiné jusqu'à l'extrême, nourri jusqu'au grisant, d'une homogénéité goûteuse de grand saucier. Mais est-ce encore l'œuvre qu'on écoutait ? Ou seulement le sorcier à l'œuvre ? Et ce, depuis combien d'années, de dizaines d'années déjà ? Ses moyens si cruellement réduits, et sa volonté bandée d'autant, concentré par force sur Salzbourg Karajan restait l'autocrate ; le phare premier et dernier d'une façon de communiquer la musique devenue bien clignotante. Quand il s'éteignit, à Salzbourg, en veille de festival 91, le bruit en fut immense. Pas le vide. Il l'avait fait déjà.

Lui parti, de ce qu'il avait cru empire, à l'instant même rien ne restait. « Ce Mr K » décidément déjà n'était qu'une survivance. Mais on peut écouter encore à genoux son *Requiem* de Brahms qui est de 1948, son *Figaro* même sans récitatifs qui est de 1950, son *Ariadne* de 1954. Personne n'a fait mieux depuis. Surtout pas lui.

Korngold, Erich Wolfgang (1897-1957)

Le plus favorisé des enfants du siècle (le tout dernier de la musique), le

plus désespéré sans doute. Prodige, d'abord ; fils comme Mozart dont il portait un des prénoms d'un père musicien, qui l'a poussé ; comme lui nourri dans le sérail et sachant tout de la musique, mais sans avoir à sortir de Vienne ; et prodige, ce qui est unique, non pas comme exécutant, mais compositeur. Ce furent deux opéras en un acte que Bruno Walter lui créait à Munich, *Der Ring des Polykrates* et *Violanta*. A dix-huit ans, ce n'est pas son propre génie, c'est tout le savoir et la somptuosité de l'art lyrique, l'orchestre le plus neuf et le chant de toujours qui s'y résumaient : l'opéra dans sa modernité, qui est sa décadence déjà. *Die tote Stadt* y ajoute le dernier cri du symbolisme littéraire. Pareille maturité et même succulence dans la précocité ne pardonnent pas. Il n'a pas vingt-trois ans ; il est mondial, et fini. Un ambitieux opéra de plus, *Das Wunder der Heliane*, n'y changera rien : de ce côté-là Korngold est *passé*, comme on dit de certains fruits. Alors il se fait glamour. Pour Max Reinhardt il orchestre l'opérette, Strauss, Offenbach ; puis lui met en musique *Le Songe d'une nuit d'été* pour Hollywood. C'est là son passeport à l'heure où le nazisme va l'exiler, pour les Etats-Unis, mais surtout le film que seul, génialement, il va oser traiter avec une splendeur, un élan, un lyrisme d'opéra. S'enchaîneront *Captain Blood*, *Robin Hood*, l'extraordinaire *Sea Hawk*, étapes d'une gigantesque épopée. Il déploiera dans les moins épiques, *Constant Nymph* et *Deception*, matière à concerto, pour violon ou violoncelle. Korngold aura vécu tous les fastes, connu toutes les fortunes, il a donné à l'opéra son somptueux crépuscule, sa symphonie au septième art. Héritier comblé, il réussira tout, ne léguera rien. Le pop l'a tué une seconde fois : qu'aurait-il fait dans le western spaghetti ? Mais pour des discophiles neufs en mal d'orchestre, il est devenu culte : un Mahler des grands espaces, Mahler sous les traits d'Errol Flynn.

Křenek, Ernst (1900-1991)

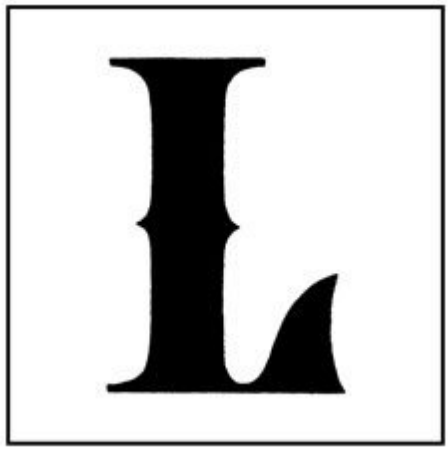
Comment n'être pas fasciné par un homme qui à vingt-sept ans triomphait avec un opéra à succès planétaire qui s'est expressément proclamé *Zeitoper*, un opéra pour notre temps sur un sujet de notre temps, *Jonny spielt auf* ; à vingt-neuf donnait sur des poèmes de lui un *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, panorama des Alpes de chez lui, comme s'il était Schubert revenu ; à trente-sept révisait et orchestrait *L'Incoronazione di Poppea* alors parfaitement enterrée ; à quarante et un, en exil américain, reprenait à Couperin et Charpentier le texte de Jérémie, *Leçons de ténèbres*, et emphatiquement *Secundum Breviarium Sacrosantae ecclesiae Romanae*, qu'il fera suivre deux ans plus tard d'une *Cantata for Wartime* ? Maria Yudina, pionnière (et un peu martyre) de la marginalité, a enregistré sa sonate pour piano à côté de celles de Hindemith et Berg, et d'un peu de *Mikrokosmos* ; Glenn Gould, toute blague de côté, lui aussi. Mitropoulos (qui en avait fait

autant pour Prokofiev, exploit qui ne fut pas pour rien dans son démarrage de carrière), dirigea de son piano un concerto de Křenek de 1946, affolant d'agressive modernité : une patronnesse bostonienne soupira que décidément cette pauvre Europe devait avoir encore la vie bien dure. Devenu citoyen américain, Křenek ne refusera pas l'hommage de l'Autriche lui décernant en 1963 un Grand Prix national. Mais Vienne avait refusé (c'était l'Anschluss déjà) un *Karl V* créé à Prague. Né avec exactement le siècle et vivant jusqu'à 1991, Ernst Křenek aura connu son temps, les tempêtes comme les lubies. Mais son temps ne l'a pas connu.

Le fait divers qui a fait sa maudite et plus durable gloire est un malentendu. Křenek garde l'honneur historique d'avoir été le premier visé, dénoncé, affiché comme le numéro un de l'*entartete Musik*, la musique dégénérée. C'est pour lui qu'ont été collées aux murs les premières affiches à svastika. « Peuple de Vienne, vas-tu laisser ton Opéra, honneur du pays et du monde, souillé par la clique judéo-nègre ? » *Jonny spielt auf* faisait entrer le jazz et le fox-trot dans l'univers clos de l'opéra, et touchait à un tabou. Un Nègre, saxophoniste de boîte de nuit, qui ose s'approprier le violon signé Amati, orgueil de la musique des Blancs, et mener la danse ! Qui joue en extase, tel David devant l'Arche, félicitant Dieu d'avoir fait l'homme noir !! Qui en apothéose finale va poser son derrière sur le globe terrestre !!! Certes Křenek spécifiait qu'un chanteur blanc serait grimé en noir (Al Jolson faisait la même chose en même temps au cinéma tout juste devenu parlant : lui juif, mais blanc) ; mais New York renâcla, malgré la curiosité, malgré aussi le gigantesque Michael Bohnen (le Chaliapine allemand) grimé en Jonny. Mais ce n'était pas rien en 1929 d'introduire un Noir, même faux et seulement en image, au très ségrégationniste Metropolitan (une vraie, l'adorée et glorieuse Marian Anderson devra attendre 1957, et le rôle *ad hoc* de la sorcière Ulrica dans *Ballo in maschera*, qu'on n'osait quand même plus dire selon le texte d'origine *del immondo sangue dei negri* : mais seulement *del futuro divinatrice*).

L'image de Jonny soufflant dans son saxophone de Nègre (l'étoile jaune venant remplacer son camélia à la boutonnière) illustrera la campagne haineuse des nazis contre l'*entartete Musik*. Le malentendu (le télescopage aussi) est que Křenek n'était ni juif ni tchèque, parfaitement autrichien et catholique au contraire, mais provocateur sûrement (et s'y plaisant), d'abord un peu communiste (comme dans les années 1920 tant d'artistes intellectuels et progressistes), donc pouvant être accusé de bolchevisme culturel (une des grandes rubriques nazies : le stalinisme fera pareil, le nom seul changeant). De juif, Křenek n'avait qu'un premier (et bref) mariage avec Anna, la fille de Mahler, mort depuis dix ans à peine : mais il y avait là, au moins en art et en destin d'artiste, une sorte de filiation revendiquée. Le rapport entre opéra et jazz n'inquiète plus personne ; sur scène à l'opéra désormais « *black is beautiful* » (même pour Desdémone et Leonora de *La forza*, rôles qui devraient l'interdire : ou alors, grimée en blanche) ; sous cette première

incarnation du moins, la proscription est passée. Pourtant Křenek si divers, si attentif au monde dans sa façon d'aller, riche d'un si abondant catalogue d'œuvres (pour la plupart petites il est vrai), continue d'être à nos oreilles un bruit qui court. Il s'y était attendu, l'a analysé et lui-même écrit. Trop divers et même versatile, se renouvelant chaque fois, essayant tout, il se rendait *anonyme* (c'est son mot) au jugement des contemporains ses pairs. Même son dodécaphonisme (proclamé quand il entreprenait *Karl V*) n'avait pas été assez strictement dodécaphoniste. Křenek a été rescapé du nazisme qui le proclamait dégénéré ; on ne réchappe pas des classificateurs et idéologues de la modernité, qui ne savent plus où ranger qui tient d'abord à rester lui-même.



Lalo, Edouard (1823-1892)

Faites entendre à l'aveugle l'andante de son unique quatuor op. 45, à supposer que vous puissiez mettre la main dessus, car il n'a été enregistré qu'une fois (qu'on sache) et fort tard, et en direct ne se joue pratiquement jamais. Et demandez de qui ça peut être. La hauteur de ton, l'élévation spirituelle, le sérieux (sans affectation pourtant) désignent quelqu'un de forcément proche de l'Olympe, mais dont la famille n'est pas évidente. Un rien d'amabilité ici interdit qu'on dise : Beethoven (que de toute façon on sait par cœur, et dont d'ailleurs il ne saurait y avoir d'inédit de cette taille, et de cette eau). Alors ? Une sorte de *missing link*, chaînon manquant d'une tradition ? Sa tenue le suggère d'école plutôt allemande, quelque part entre Schumann et Franck. Mais qui donc s'aviserait de penser à un Français ? Et à Lalo, cet oublié ? Déjà en France il est atypique : le patronyme indique une filiation espagnole (les Pays-Bas, puis Lille) ; quant à la filiation musicale beethovénienne, elle est sans exemple en France. Mais aussi Lalo a suivi un chemin très à part. Il a eu son prix de violon sans prétendre à une virtuosité à la Paganini ; d'ailleurs aussi peu pianiste que c'est possible quand on est musicien français (rejoignant en cela le seul Berlioz). Au conservatoire, Lille d'abord, il n'avait pas étudié spécialement la composition, mais l'instrument (ah, attention : son maître Baumann, violoncelliste, avait joué les symphonies de Beethoven sous la direction du Grand Sourd). C'est d'ailleurs comme

exécutant chambriste que tout un temps il gagnera sa vie, échouant à se faire un nom par ses compositions. Il a joué avec Berlioz, s'est lié avec Delacroix, mais jamais ne sera d'aucun clan ni chapelle. En revanche, il fut tout à fait de la fondation en 1855 du Quatuor Armingaud, alto d'abord puis second violon (l'épine dorsale même d'un quatuor à cordes), tout premier ensemble français se dévouant au répertoire classique, c'est-à-dire alors quasi exclusivement allemand. Ce n'est vraiment pas aller avec l'air du temps. Un an plus tard il mettra en chantier cet unique quatuor (en *mi* bémol majeur) qu'il créera au sein du Armingaud en 1859, dans le mépris assez général : Paris qui allait trouver Gounod trop wagnérien pouvait bien trouver Lalo trop métaphysique, et sans du tout l'entendre comme un compliment (ce qu'à la rigueur on aurait fait pour Beethoven). Le fait est : Lalo rabroué ne reviendra à la musique de chambre qu'avec son splendide trio, formule de filiation beethovénienne encore, vingt ans et plus après cet échec. Paradoxalement, l'échec lui a fait chercher sa voie ailleurs, et la trouver brillamment. Sarasate, qui était un Paganini numéro deux, lui créait en 1874 son concerto pour violon et, en 1875, la *Symphonie espagnole* avec violon, succès sensationnel pour une formule neuve (une *Rhapsodie norvégienne*, plus dépaysante, sera moins appréciée, sauf en Allemagne). Mais la consécration souveraine viendra avec ce où on l'attendait le moins, l'opéra. Il avait essayé, tôt, un *Fiesque*, avorté (Radio France le déterrera sans davantage de succès un presque siècle et demi plus tard). Alors que son ouverture triomphait déjà à l'affiche des concerts dès 1876, *Le Roi d'Ys* achevé sera ostracisé à l'Opéra et créé à l'Opéra-Comique seulement, aussi tard que 1888. Lalo devenait mondial. L'illustrissime Aubade, pour le ténor ; la force amère et noire du caractère de Margared, la mauvaise ; peut-être par-dessus tout l'incroyable tendresse de telle phrase de Rozenn, la sœur sensible et bonne, dans le duo « En silence pourquoi souffrir ? » : tout cela met *Le Roi d'Ys* absolument à part, noble, cornélien, un peu gothique, très solitairement haut dans l'opéra français de la fin XIX^e^ siècle, où Massenet exhale des parfums plus délétères, plus parisiens.

Maintenant que vous avez retrouvé toutes ces données, recherchez le quatuor de Lalo. Ecoutez-le. Et collez vos amis !

Legato

Comment lier les sons, les enchaîner ? Il devrait suffire de ne jamais lâcher la corde qui vibre, de continuer d'une seule coulée, d'un seul archet, comme peut faire s'il s'y applique vraiment le violoniste : et cela pourrait aller sur une seule ligne droite, à l'infini. Mais si le son doit changer de hauteur, aller et venir, monter et descendre, comment garder la ligne, donner le sentiment que c'est toujours une seule même continuité, avec des hauts et des bas certes, mais qui ne l'empêchent pas de rester ligne ? Ou encore : si le

son n'est pas produit par des cordes, où l'archet glisse, mais par quelque instrument qui se frappe, avec des vigueurs variables, et forcément dans la discontinuité, comme font les doigts sur un piano ? Comment alors préserver ne serait-ce que l'idée d'une ligne ? Autrement dit : comment faire chanter le piano, faire sortir de ses touches (en les frappant et les relâchant, et certes sans en pouvoir tenir aucune à l'infini) une continuité de son qui paraisse mélodique, comme si un archet ou une voix les produisait ? Ou encore, puisqu'on vient de dire chant : si le souffle réussit à contrôler le débit de la voix et qu'elle reste lisse, modelée, continue, qu'arrive-t-il quand on y met des mots qui font que le discours change de sens et même de nature ; mots qui comportent des consonnes qui ne sont pas produites par la voix même (le vrai mot pour *voyelles*, remarquons-le, c'est vocales, *Vokalen*) mais par la diction et les dents, consonnes qui hachent le débit et le relancent ?

Idéalement, c'est un violon, à l'infini. Mais dans la réalité, dans l'action sonore, comment le *legato* ? Et d'abord, pourquoi ?

Pourquoi ? Précisément pour retrouver l'idée initiale, l'idée mère, celle qui par nature se trouve derrière toute musique : qu'elle est (sous ses divers revêtements) d'abord voix, que la matière première en est un souffle, à la fois esprit et âme, et sens. Si cette voix pour s'exprimer a choisi mieux que les mots (qui à leur façon propre disent assez), à elle de s'inventer ce plus, cette vertu propre au lieu du sens communiqué selon les mots ; ce *legato* qui fait que les éléments et accidents de toutes sortes, physiques, mécaniques qui entrent dans le chant s'y intègrent selon une forme supérieure et belle qui les transcende et les unifie. A quoi pourvoit le *legato*, intention pure d'où se déduit la maîtrise souveraine du souffle et de l'énonciation, et voici une âme animale et vivante, à sursauts, réglée dans ses mouvements par un esprit épris de beau. La première page de la méthode de chant sur laquelle Porpora, dit-on, fit travailler son prodigieux élève Farinelli ne comportait que des rondes, montant puis redescendant par demi-tons ; exercice donc de pure soufflerie, en sorte que chaque son semble sortir tout naturellement et sans heurt du précédent, et ainsi à l'infini ; un exercice de même sens consisterait à expirer, exhaler ou, plus difficile, parler (ce qui comporte nécessairement le heurt des consonnes) devant la flamme d'une bougie sans qu'elle en tremble. Quand l'exercice serait pleinement maîtrisé, on tournerait la page. Au bout d'un an Farinelli put enfin : mais au verso de sa page il n'y avait rien. Le message est clair. Qui contrôle son expiration, qui a appris à opérer sans couture apparente le passage d'un son dans l'autre détient le talisman d'où tout autre secret se déduit. Ce n'est pas cette vertu-là que l'auditeur goûtera en tout premier dans le chant : les accidents de parcours, le pittoresque, les ruptures émotionnelles, et d'abord ce pur événement et hapax qu'est le timbre charment et captivent plus vite. D'où pourra prospérer tout le vérisme qu'on voudra, sanglot et cri compris. Apprécier la beauté du cousu main ou, mieux encore, du *sans couture* dans le chant, c'est comme préférer le tombé parfait des robes sculptées autrefois par Mlle Alix, devenue depuis Mme Grès ; la mollesse ou

morbidezza du tailleur Chanel, si près du corps. Ce n'est pas là un art voyant ; qui a appris à l'apprécier dédaignera forcément l'épicé et le m'as-tu-vu, et en général le sensationnel (tout ce que la vulgarité chic d'aujourd'hui regroupe sous l'idée de diva) ; le nom de cela en chant est, à l'exclusion de toute autre interprétation du terme, le bel canto. C'est le fini de l'exécution ; les accessoires, épingles et autres qui disparaissent dans ce tombé idéal, dont l'élégance a l'air négligent, et certes ne ferait pas état d'une quelconque virtuosité dans le faire, et d'un étal encore moins.

Le *legato* est comme l'*idée* derrière cet idéal devenu réel ; une idée qu'il faut bien que l'exécutant ait eue en lui-même, la nature ne lui en fournissant aucun modèle, en tout cas parmi tout ce qui vibre (une dune, un débit d'eau régulier pourraient suggérer un *legato* s'ils vibraient. Mais voilà : ils ne vibrent pas). Quelque chose d'évidemment céleste ou mystique s'esquisse là : ainsi Platon nous désigne pour prendre modèle sur lui le modèle suprême : celui qui n'a pris modèle sur rien ; modèle sans modèle, cause sans cause. D'où sur le chant cette aura d'autre monde, et le miracle propre qu'il opère, de nous transfigurer notre nature.

Avoir dit le pourquoi, c'est dire le comment. Le *legato* est une idée, idée qui produit un idéal, idéal selon lequel ensuite va se produire (se modeler) le réel ; il faut donc l'avoir imaginé dedans, et *voulu* ; sauf exception rarissime (Patti, dit-on, était née ainsi), un instinct, l'inné n'y pourvoira pas ; de là, le contrôle absolu sur la colonne de souffle qui va produire le son, et sur la façon dont elle s'expire. La pédale au piano peut produire ce nuage sonore dans lequel les heurts qui vont avec la percussion vont se trouver au moins estompés ; mais les vrais maîtres produisent le *legato* avec leurs seuls doigts, qui apprennent à tenir un son en sorte qu'un autre, de hauteur autre (mais il serait différent, de nouveau frappé, même s'il était le même *do* dièse) le suive comme de source, sans couture. Chez les chanteurs un coup de glotte peut relancer le son, le propulser, comme par un coup de force : l'expression peut s'en nourrir, évidemment pas la beauté de la ligne. Suite aux sanglots véristes d'une part, d'autre part aux consonnes allemandes hachurées du *Sprechgesang* longtemps de règle à Bayreuth, le *legato* apparaît d'autant plus recours ultime : seule preuve garantie que le chant, menacé par tous les excès modernes (le bruit dehors ; et l'écriture vocale insensée de la modernité), a su rester beau chant. Des croisades se sont ensuivies. Walter Legge portait trop bien son nom : lors des master classes qu'après avoir produit les plus beaux disques chantés du monde il donnait conjointement avec Elisabeth Schwarzkopf son épouse, les élèves arboraient des tee-shirts marqué *Legg-ato*, le tout premier combat se portant sur cela, qui est sol pour tout le reste. La beauté du chant nous reste d'un autre âge, n'est-elle pas un chef-d'œuvre en péril ? La santé et l'intégrité tranquille, maîtrisée du souffle une espèce en voie de disparition ? Callas, avec les défonces émotionnelles qu'elle osait et les colorations expressives inouïes qu'elle trouvait dans son timbre même n'a jamais chanté, rappelons-le, que selon le *legato* le plus strict. On trouve dans

son chant d'avant 1950 des aspirées, simples négligences d'apprentissage et d'école, mais dès la première et unique remarque que Legge lui en fit, elle entendit la remarque, l'accepta en humble artisan qu'elle était d'abord (comme tout grand artiste du chant), demanda une heure d'interruption (ils enregistraient leur *Tosca* de légende) pour réfléchir, comprendre, et se corriger, seule, dans sa propre tête. Même son éblouissante et agilissime vocalisation, où toutes les notes sont détachées comme autant de perles ou plutôt diamants sur un collier, pourtant (sauf *staccato* expressément marqué et voulu comme tel) sont *legatissimo*, c'est-à-dire s'enchaînent, constituent un collier. Qui a des oreilles pour entendre entende !… Mais aussi dans les disques du *team* Legge des années 1950, avec Karajan ou De Sabata au pupitre et pour chanter Callas et Schwarzkopf, Hotter ou Gedda ou Fischer-Dieskau, le *legato* est partout. Pourtant ils chantaient Wagner, Puccini et Strauss, et pas seulement Mozart et Bach !

A propos. S'agissant d'une mode, mieux, d'une déferlante récente, d'où s'induit une pratique, qui aujourd'hui fait loi : il n'y a évidemment pas de *legato* possible là où le son n'est pas d'abord et avant tout tenu, vibrant (d'une vibration contrôlée, tenue) ; là où les cordes le lâchent, et il sautille ; et les voix aussi, qui comme d'instinct suivent l'exemple des cordes. Plus que des excès véristes et des wagnériens additionnés, le *legato* trouve là sa traversée du désert ; rien d'étonnant que l'instrument-roi de cette déconfiture soit le clavecin, instrument à danser et non à chanter, qui pince le son et ne le tient pas.

Legge, Walter (1906-1979)

Il n'a pas composé de musique, mais a su en pionnier et mécène à la fois mettre à notre portée à tous les musiques les plus belles, les plus nécessaires, présentées de la façon la meilleure possible, en sorte qu'elles soient à nous, chez nous. Comme des livres. Cette action missionnaire, Walter Legge l'a opérée par le moyen du disque. Le disque était sa passion à lui, largement autodidacte en musique : il y écoutait et apprenait à y reconnaître, des voix, des timbres, l'art du chant que chacun adapte à son individualité ; il s'y exerçait l'oreille, apprenait à inventer, à *voir plus loin* avec. La durée du 78 tours, la technique acoustique d'enregistrement (elle ne deviendra électrique, avec d'autres performances d'espace et de fidélité sonore, qu'en 1926) limitaient les capacités du disque, grandement. Il gravait une mémoire des timbres (notamment des grands chanteurs qui disparaissaient) : à peine s'il avait permis déjà l'enregistrement, et forcément fractionné, d'une symphonie ou d'un quatuor entier. Un temps alors Legge fut critique, s'exerçant autrement l'oreille, affinant et affirmant son jugement, et voyageant : il fut à Bayreuth et Salzbourg, entendit les soirées de Toscanini à Berlin (ils

s'apercevront ultérieurement, Karajan et lui, qu'ils avaient fait le même voyage), visita Sibelius en Finlande. Engagé par His Master's Voice (HMV), il s'y fit remarquer en lançant l'idée de souscriptions assurant à des albums ambitieux une rentabilité minimum : d'abord une Beethoven Society pour une intégrale (terme à l'époque inimaginable) des sonates par Artur Schnabel ; puis Scarlatti pour Wanda Landowska et enfin, projet qui lui tenait essentiellement à cœur, une Hugo Wolf Society. Il y avait un public pour le lied en Angleterre, de nombreux récitals s'y donnaient (Legge y faisait découvrir des interprètes neufs) : un premier volume Wolf fut offert à la seule Elena Gerhardt, un rien prude et compassée, mais une des premières à avoir choisi le lied contre l'opéra, établie de longue date en Angleterre, ce qui lui garantissait la fidélité du public, à vie. Cinq volumes s'échelonneront sur la décennie 1930, la situation politique y interférant méchamment. Exemple : à partir de 1933, Lotte Schöne prévue sera indésirable en Allemagne, marché indispensable au projet ; elle sera remplacée pour les lieder qu'elle avait déjà enregistrés par Ria Ginster, Suissesse. Une Mozart Society fondée pour les débuts de Glyndebourne alla installer ses micros HMV à Berlin pour Beecham et *Die Zauberflöte* : ici c'est Richard Tauber et Kipnis initialement prévus, qui s'abstiendront de revenir à Berlin. Legge était devenu l'assistant de Beecham, pour ses saisons de Covent Garden aussi. Il était directeur artistique de l'enregistrement auquel un chœur amateur d'appoint, la Favre Society, prêtait appui. Dedans, une jeune blonde sans nom. « Je devais être aveugle », remarquera Legge des années plus tard. C'était Elisabeth Schwarzkopf.

Avec la guerre, nombreux furent les musiciens à trouver refuge en Angleterre bientôt isolée. Legge entreprit d'y fonder (avec la bénédiction de Beecham) un orchestre essentiellement destiné à l'enregistrement, le Philharmonia : atout maître pour l'avenir. La paix revenue, il s'en fut sur le continent recruter pour sa firme Columbia les talents éclos pendant la guerre : il prit sous contrat Lipatti, Ginette Neveu, Karajan dénazifié mais encore interdit d'estrade (mais pas de studio : Legge le fit enregistrer). Vienne était une pépinière de jeunes chanteurs merveilleux, qui signèrent aussitôt : Seefried, Welitsch, Hotter, Kunz, Schwarzkopf. Il réussirait à enregistrer les Wiener Philharmoniker avec, concurremment, sous label Columbia Karajan, et sous label HMV Furtwängler (qui ne pouvait souffrir son cadet, qu'il n'appelait que « ce Mr K ») : et tirage il y eut ! Il restera fidèle à Furtwängler pourtant, portera jusqu'à terme le projet d'avant guerre de lui faire enregistrer *Tristan* complet avec Flagstad et Melchior. Pour celui-ci c'était trop tard, mais la longue durée était là et, en 1952, Flagstad, l'aigu à peine raccourci, avait tout gardé de son ampleur unique de phrase et de sa majesté d'orgue. C'est elle qui exigea de Furtwängler vindicatif le maintien comme directeur artistique de Legge (on sut vite que Schwarzkopf, installée derrière l'épaule de Flagstad, lui avait prêté en direct les deux contre-*ut* du duo, entrant dans sa couleur de voix et sa masse sonore de façon indiscernable : prouesse qui sera

spécifique du soin, du fini, du cousu main qui va désormais caractériser toutes les productions d'opéra de Legge). Cependant Legge avait été à Bayreuth pour une première importante : la captation en direct en 1951 des *Meistersinger* dirigés par Karajan (concurremment encore avec la *Neuvième* inaugurale avec Furtwängler). Il avait réalisé en juillet 1950 le miracle d'enregistrer à Genève ce qui sera le testament de Dinu Lipatti, les dix jours de rémission que lui laissait le mal dont il allait mourir en décembre : Bach, Mozart, Schubert et Chopin comme on ne les fera plus. Le premier *Requiem* de Brahms au disque (Karajan/Schwarzkopf/Hotter), une première *Müllerin* confiée à un Fischer-Dieskau de vingt-sept ans, Callas reconnue, pistée et prise sous contrat en avance de tout le monde, ce pourrait n'être que des coups de grand imprésario. Ils étaient indispensables pour que puisse commencer ce qu'on peut à bon droit appeler l'œuvre.

Il était sur tous les fronts, attentif à tout, à ce dont on aurait besoin demain, et regretterait de n'avoir pas fait aujourd'hui. Il enregistrait dans Purcell un Alfred Deller inconnu ; mais aussi bien les chansons de fiacre de Vienne, du moment que c'était Kunz qui les chantait. Il prêtait son Philharmonia à la création mondiale par Flagstad et Furtwängler des *Vier letzte Lieder*, sans pouvoir (ils mettaient Flagstad au bout de sa voix) les enregistrer. Il y avait alors à Vienne, prêtes, de jeunes équipes pour Mozart comme plus jamais il ne s'en retrouverait : avec elles et Karajan il gravait à l'automne 1950 *Figaro* (sans récitatifs) et *Die Zauberflöte* (sans dialogues). Les stars étaient équipières : Jurinac ajoutait la Première Dame à Chérubin (elle osait dans *Non so più* un *legato* de l'essoufflement resté légendaire : tout un théâtre, le caractère, l'action, au disque, dans la seule voix) ; London doublait le Comte et l'Orateur. Avec Seefried en Pamina et Susanna, Schwarzkopf en Comtesse, Dermota en Tamino, Kunz en Figaro et Papageno, on y réussissait finales et quintettes d'une vie et d'une imagination scéniques inégalées à ce jour. Milan n'en offrirait jamais autant : mais avec l'orchestre et les chœurs, idéaux, et le nom glorieux il réaliserait une série Teatro alla Scala, pourvoyant lui-même au *cast* autour de Callas, *assoluta* et indispensable. Mais c'est seulement chez lui, avec le Philharmonia, qu'il allait réaliser son utopie d'opéra, maître du moindre détail (casting et le reste) avec un orchestre qui était sa propriété. On l'appellera *the autocrat of the turntable*. Il fallait bien. Tout le monde ne peut pas, comme Jules II, être pape.

Quand HMV longtemps sceptique se convertira enfin à la longue durée du microsillon, Legge tenait prêt le concept hardi d'un *disque récital*, où ses meilleurs artistes offriraient trois quarts d'heure d'un vrai programme ayant sens, à entendre dans l'ordre, où le changement de face tiendrait lieu d'entracte. Il n'y a qu'à se rappeler le fourre-tout dans lequel une firme rivale se contentait alors de mettre du disparate bout à bout. Schwarzkopf, elle, tenait prêt un programme Schubert avec Edwin Fischer au piano et, plus hardi encore, un panorama Mozart : une même voix ouvrant toute sa palette, couleurs et expression, prenant les masques, outre la Comtesse et Elvire, de

Zerline, Chérubin et Donna Anna, qu'elle n'aurait pas idée de chanter à la scène, complétait un portrait qui est en fait celui de… Mozart. Le talent est de venir à l'heure : *readiness is all*. Ce sera, expressément, la devise de travail de Schwarzkopf et, au fond, du *team* Legge tout entier.

Son coup d'essai : les opérettes dites au champagne d'avril 1953 avec Otto Ackermann choisi pour son rythme viennois inimitable. Lehár d'abord, *Die lustige Witwe* et *Das Land des Lächelns* avec Schwarzkopf, Kunz, Emmy Loose et comme ténor, le tout jeune Nicolai Gedda. Un trio Johann Strauss suivra en 1954, *Nacht in Venedig*, *Der Zigeunerbaron*, *Wiener Blut*, avec principalement les mêmes, en seulement dix jours. L'an d'après Karajan, jaloux du succès (il avait d'abord jugé l'opérette pas assez bonne pour lui), tiendra à réaliser avec *Die Fledermaus* un miracle d'orfèvrerie et horlogerie musicales, d'ensemble, et de dialogue parlé avec un esprit et un chic fous : la fête chez soi, Lucullus dîne chez Lucullus.

L'été 1953, pour inaugurer la série Scala, De Sabata dirigeait pour Callas une *Tosca* restée référence absolue depuis. Avec Di Stefano ténor (de charme) et Gobbi acteur autant que baryton, ils allaient faire régulièrement équipe. Preuve de l'engagement total de Legge : *Tosca* lui faisait manquer la soirée du centenaire Wolf à Salzbourg pour laquelle il avait fourni le programme et la soprano (Schwarzkopf, désormais Mrs. Legge). Furtwängler avait tenu à s'y associer, au piano. Ce qu'il ne pouvait publier (pour des raisons contractuelles ou financières), Legge veillait que ce soit mis sur bandes : il prévoyait le *live*, préservait ce qui donnerait de trop cruels regrets. Pour la Scala, le seul 1954 apportera *Norma*, *Il Turco in Italia*, déjà chantés par Callas *in loco*, mais aussi *Pagliacci* et *La forza del destino*, plus, pour la sensationnelle Simionato et Giulini, *L'Italiana in Algeri*. Le plus beau serait pourtant le *Requiem* de Verdi confié à De Sabata (son dernier enregistrement) et Schwarzkopf soprano (mais sans Callas qui, mezzo, aurait été classée *seconda donna*) ! Suivront en 1955 pour Callas *Butterfly* avec Karajan, *Aida* et *Rigoletto* (avec Serafin) ; en 1956 *Il trovatore* (Karajan) et *Bohème* (Serafin) ; en 1957 *Sonnambula*, *Turandot*, *Il barbiere*, *Manon Lescaut* ; *Gioconda* encore en 1959 ; enfin une seconde *Norma* : le disque accompagnait Callas déjà au bout de sa voix, mais qui allait trouver des ressources de couleur et d'imagination uniques pour leurs tout derniers récitals ensemble, Callas à Paris, dans un français d'un accent inimitable.

Mais revenons à l'incroyable année 1954, il faut voir les dates pour le croire. Du 23 avril au 3 mai, *Norma* à Milan ; du 18 au 28 mai, les trois titres Johann Strauss, les 24 et 25 laissés libres et les 29 et 30 allant à Hotter pour de l'essentiel, *Winterreise* et *Schwanengesang*. Retour à la Scala pour *Pagliacci* du 12 au 17 juin, à quoi le *Requiem* va s'enchaîner du 18 au 22 et du 25 au 27. Et du 30 au 2 juillet, Legge retrouve au Kingsway Hall son Philharmonia et Karajan, pour *Ariadne auf Naxos* réunissant Schwarzkopf, Seefried et Streich, avec corrections les 6 et 7. On ne perdra pas les journées laissées libres : les 3, 4 et 5, les Végh enregistrent Bartók ; les 7 et 8, Karajan grave la *Fantastique*.

Et on reprend à Kingsway Hall du 13 au 21 avec Karajan toujours : l'immortel *Cosi* qui réunit Schwarzkopf et Simoneau (*nota bene* : elle, aux rares moments libres, 1er juin, 12 juillet, peaufine avec Gerald Moore sous l'œil impitoyable du maître l'*Italienisches Liederbuch*). Oublions les broutilles, sautons à août et à la Scala : *Italiana* du 5 au 12, *La forza* du 19 au 27, *Il Turco* du 31 au 4 septembre : et enchaînons tout septembre à Londres deux récitals Callas (on imagine les incessants problèmes de balance, avec la grande voix vibrante, qui sature facilement dans les aigus). Il n'y aura pas de jour sans : car Schwarzkopf est là, toujours sur son Wolf ; en trois jours elle va même (avec Matacic et Metternich) graver un *best of Arabella.* Tout cela en quatre mois, et le moindre détail planifié, exécuté, vérifié, le seul élément d'incertitude restant forcément la forme journalière des voix (*La forza* ne sera pas le meilleur Callas).

La fin d'année sera beaucoup consacrée à réhabiliter un Klemperer oublié et aigri, à qui Legge ménage un *come-back* sensationnel. C'est qu'il faut prévoir. Furtwängler va mourir, et Karajan devenir patron à vie des Berliner. Autocrate à son tour, il va vouloir rayer de sa mémoire d'abord, mais aussi de l'idée de tous, que si longtemps il ait pu appeler quelqu'un son « *alter ego* musical ». Legge planifie, mais en termes de marché aussi : devenu patron de Berlin, Karajan va enfin cesser d'être indésirable aux Etats-Unis. Ses albums Columbia (renommé Angel) sont prêts à préparer sa tournée. Et il y en aura ! Concurremment à Furtwängler et Edwin Fischer (le passé, le glorieux passé), il lui a fait faire avec Gieseking un *Empereur* ; 1956 le verra réaliser outre *Il trovatore* pour Callas un premier Verdi sans la Scala mais fait à Londres avec le Philharmonia (et Gobbi, Schwarzkopf) en préparation au *Falstaff* que, devenu maître à Salzbourg d'où Furtwängler vivant le barrait, il va y mettre en scène (une première pour lui) et éclairer lui-même ! Et il terminera l'année avec le *Rosenkavalier* très attendu où Christa Ludwig en Quinquin rejoint Schwarzkopf et le *team* dont elle sera la mezzo indispensable (d'emblée aiguillée par Legge sur les lieder de Mahler et Brahms). Deux autocrates, c'est incompatible : Karajan éliminera Schwarzkopf de ce même *Rosenkavalier* avec lequel il ouvrira à Salzbourg en 1960 son Festspielhaus flambant neuf (sans pouvoir l'éliminer du film qui en sera tiré, le contrat la veut expressément) ; renégociant les soirées qu'elle donnera encore à Vienne où il est *aussi* patron, il fera faire antichambre à Legge. Petites piques dues à la vanité, mais cruelles et assez mesquines. Legge a déjà fait avec Furtwängler l'apprentissage de l'ingratitude notoire des chefs ; *Immer ist undank Legges* (au lieu de « *Loges* ») *Lohn* était son motto, démarquant plaisamment la plainte de Loge dans *Rheingold*. Il lui restait à en faire la démonstration, totale, avec Klemperer.

Cinq ou six saisons d'euphorie et de fécondité dans un bonheur d'expression constant, c'était en soi un record : ça ne pouvait durer. Le chant du cygne sonnait avec *Capriccio*, le premier du disque. Sawallisch (un poulain de Legge, qui disait qu'on n'a pas le droit d'être si bon chef quand on

est si merveilleux pianiste : il accompagnera Schwarzkopf pour des récitals, et Fischer-Dieskau ensuite, combien !) dirigeait leur *Konversationstück* à une constellation d'étoiles, les deux précités, et Hotter, et Gedda, et Ludwig. Chaque syllabe pleine de sens et d'exactitude, la moindre double-croche en place : c'était le chef-d'œuvre d'une équipe de perfectionnistes, et un dernier hommage à Strauss dont Legge avait fait jouer les premiers *Letzte Lieder*, avant d'en graver avec Schwarzkopf et Ackermann la version première et la plus poétique, couplée avec le tout premier finale de *Capriccio*. Adieu une époque, où travailler était à la fois une esthétique et une morale. Au fond, adieu l'avant-guerre et ses immortels modèles, dont quelques plus jeunes (bénissons-les aujourd'hui encore) ont su s'inspirer.

Car voici : avec la même finesse, et un sens plus aigu encore du détail juste, Schwarzkopf est moins endurante ; Callas choisit de ne plus vivre pour sa voix seulement, et la voix de plus en plus va se dérober ; d'ailleurs tant de merveilles ont été enregistrées déjà, fonds de bibliothèque pourrait-on dire, sur quoi l'amateur éclairé (et pas forcément riche) va pouvoir vivre chez lui, à jamais. Comment ne pas ralentir la cadence ? Car, rappelons-le, le marché alors est très frêle ; le disque reste un produit de luxe, on est loin du *boom* à venir. Legge présidera encore à des opéras, au même sommet. Giulini fera *Figaro* et aussi *Don Giovanni* (celui-ci initialement prévu pour Klemperer) d'orientation moins viennoise, plus italienne, avec des récitatifs autrement naturels et stylés ; et Böhm un sublime nouveau *Cosi.* Mais ce qui reste d'avenir pour Legge et son œuvre s'appelle à présent, par force, Klemperer.

Il l'avait littéralement repêché, homme malade qu'on croyait fini, avec de premiers Mozart et Hindemith dès 1954 ; il admirait chez lui la sonorité, la rigueur, la mise en évidence infaillible de la structure ; il lui fit diriger les meilleurs concerts du Philharmonia (que Karajan désertait) ; il le suivra à travers les alternances de mélancolie (pour ne pas dire hypocondrie) et d'euphorie que le *great old man* ne cessera de traverser. Klemperer abandonnera après le premier jour un *Don Giovanni* déjà commencé. Mais la saison de ses soixante-quinze ans le voit enfin sorti de crise, et gravant dix symphonies (dont les Septièmes de Beethoven et Bruckner et la Neuvième de Schubert) et le concerto de Brahms avec Oïstrakh, le plus spectaculaire étant coup sur coup un nouveau et étonnant *Deutsches Requiem*, la Quatrième de Mahler et une monumentale *Passion selon saint Matthieu* (où quand même ses fluctuations dans le maniement d'une masse sonore si gigantesque donneront à Legge des cauchemars), de suprêmes *Métamorphoses* et même la transcription pour vents de *Dreigroschenoper* promise jadis à Kurt Weill à Berlin. Il dirigeait à Covent Garden *Fidelio* et *Die Zauberflöte* ? *Fidelio* devient disque (mais avec Ludwig), et *Die Zauberflöte* suivrait. Début 1965 Legge présidait aux premières sessions (celles avec Ludwig) de *Lied von der Erde* (qu'en studio on n'égalera pas), et aux premières d'un *Messie* réclamé par Klemperer qui, le lendemain, lui interdisait l'accès à celle de *Die Zauberflöte* que Legge avait planifiée dans le détail, y faisant débuter mieux

qu'à Covent Garden : les toutes neuves Janowitz et Lucia Popp (Schwarzkopf et Ludwig seraient première et deuxième dames). La crise était ouverte. Legge ne pouvait plus tout contrôler, les musiciens du Philharmonia auraient désormais voix au chapitre. Mais démocratie et art ne peuvent aller ensemble, professait-il : et il démissionna de son orchestre, dont Klemperer se fit nommer chef à vie.

Sans doute cette éviction aussi venait à son heure. Ce qu'on appelle le *boom* du disque allait commencer, qui permettra à chacun d'enregistrer n'importe quoi avec n'importe qui, des noms de stars alignés en lettres d'or sur les albums faisant foi de la qualité, sans recherche entre elles d'aucun équilibre sonore ou même musical, et les ingénieurs du son ajoutant de la résonance là où il n'y aura plus personne pour mettre de l'esprit. Le microsillon avait vécu une grande première dizaine d'années créatives et créatrices, ce n'est pas un hasard si même pas quinze ans après le départ de Legge le disque commencera à puiser dans son propre passé, y trouvant son absolu meilleur. La série Références notamment offrait à des auditeurs nés plus tard ce qui est tout simplement le *classicisme* du disque, dans un son et une technique restés exemplaires, à un niveau artistique collectif dont plus rien ensuite ne donnera l'idée. Depuis, grâce à ces pionniers, Lucullus dîne en musique chez Lucullus, et c'est même à petit prix. Car désormais ce patrimoine princier est domaine public !

Lekeu, Guillaume (1870-1894)

Depuis ses dix-sept ans il griffonnait de la musique : pas loin de trente numéros d'opus, dont beaucoup inachevés ou inaboutis, laissés en plan souvent, des sortes de brouillons au fond. Mais de tous ces musiciens porteurs de grâce et trop tôt partis, lui fut le plus jeune mort : à vingt-quatre ans plus un jour – comme s'il avait espéré ne s'en aller qu'au jour anniversaire de la naissance de Mozart. La typhoïde l'a tué, mais intact, dans sa fleur, assez niaisement comparé (et cela très tôt) à Rimbaud, dont il avait seulement l'air d'ange que le poète eut en effet, très jeune et intact encore, et qui lui déjà rien que par le vers avait mis dans sa blanche Ophélia flottant comme un grand lis plus de musique peut-être qu'un trop jeune (et brouillon, et turbulent, et prolixe) Lekeu n'en a mis dans son unique – et inachevé – poème symphonique autour d'Hamlet et d'Ophélie.

Mais avec cela il y a la grâce. La musique ruisselait en ce surdoué venu du Brabant et tôt transplanté dans la douceur angevine. Elle portait la marque de César Franck et d'Indy, maîtres admirés, et qui resteront fidèles (c'est d'Indy qui complétera, tant bien que mal, plus d'un inachevé de son cadet). L'évidence de l'étoffe était là d'emblée, et d'une lumière dans l'étoffe : assez pour susciter l'intérêt passionné d'Ysaÿe, qui n'était pas seulement un des très

grands violonistes du siècle, mais aussi un champion en musique de chambre. Ysaÿe rendra à Lekeu l'immense service (mais dira-t-on jamais assez ce que le créateur, en musique, doit à son interprète, quand l'interprète *sait mieux*) de se montrer plus sévère et patient et têtu que Lekeu tout seul n'aurait su l'être, s'abandonnant à la facilité et la faconde, et s'y noyant. Lekeu qui n'avait que vingt ans se plaignit, et très fort, de la peine infinie qui lui était ainsi infligée : mais le métier, celui de créateur, lui entrait ainsi dans le corps ; et il en vint au final une sublime et serrée *Sonate pour piano et violon* (oui, malgré Ysaÿe, préséance expresse est donnée au piano), dont le titre de gloire n'est pas qu'on puisse la faire passer pour un des modèles possibles de celle de Vinteuil chez Proust, mais qu'elle réussit, toute trace d'effort effacée, la rare prouesse d'une demi-heure de pureté d'âme et de ton absolue, de bonne grâce et même, osons le dire, de grâce. Très tôt un très jeune Menuhin l'a reprise, qui portait sur ses traits la même clarté blonde que Lekeu : et la grâce fut double. Lekeu avait appris l'effort, mais pas tout de suite le discernement : il s'embarquait encore un peu sans savoir s'il irait au bout ; les simples équilibres et combinaisons sonores de l'ambitieux quatuor avec piano qui pouvait définitivement l'affirmer lui arrachaient, les doigts sur les touches, des cris de souffrance. Il n'alla d'ailleurs pas au bout : la synthèse du son, la synthèse de l'idée aussi, dont il ambitionnait de sous-tendre son quatuor dans une vision trop goethéenne pour lui, c'était plus que ses forces ne pouvaient. D'ailleurs la typhoïde l'emportait. Il n'est pas indifférent de noter que quand ses deux mouvements achevés seront créés, deux ans après sa mort, les musiciens d'Ysaÿe seront à leurs pupitres, mais celui qui revendiquera de s'asseoir au piano, ce sera Debussy.

Lied

Ce n'est pas une forme, ce n'est pas un genre. Le lied, c'est des paysages et, pour tous ceux qui y entrent, aussitôt la patrie : et avec quel sentiment de reconnaissance ! Pourtant, c'est d'abord absolument, emphatiquement, une nation : l'appartenance à un sol, une mémoire collective, une langue. Il n'y a de lied qu'allemand et d'entrée en lied que si on entend l'allemand : ce qui n'est pas forcément en comprendre (en traduire mentalement) finesses et nuances, mais réagir à la *suggestion* des mots, à leur sonorité, leurs assonances, aux images prochaines (parfois enfouies) qu'ils évoquent. On n'entend pas un lied si on n'en entend pas les mots ; mais ce n'est pas leur sens qu'il faut y entendre : c'est leur façon de se *vertönen*, se muer en musique, devenir chant.

L'enfance allemande chante ; elle écoute ; elle sait par cœur beaucoup de poésie, qui pour être de Goethe n'en est pas moins simple, sensible dans son propre premier degré. Pour que *Heidenröslein*, *Erlkönig*, *Das Veilchen* se

soient chantés naturellement en eux, Schubert et Mozart n'ont pas eu besoin de devenir savants, adultes : ils n'ont eu qu'à transcrire. Et vous et moi aussi, nés des siècles après, à des mondes de ces paysages et de ce temps-là, qui n'avons pas d'enfance su Goethe d'oreille et qui peut-être bien ne savons ou ne devinons d'allemand que ce que ces mots-ci, à l'instant, nous en disent – c'est comme si nous savions cela depuis toujours, et par cœur nous aussi. Et quelle *reconnaissance* sur-le-champ : en son sens de gratitude d'abord, une gratitude éblouie ; et de l'exploration qui commence, à la découverte de ce qui était perdu : la patrie, la mémoire, le temps. Ce serait senti comme vertigineux, épreuve initiatique, dévoilement, si ce n'était pas la simplicité et l'immédiateté mêmes.

Terreau du lied : une poésie populaire mais noble, tournée vers les racines et les aïeux, l'arbre, le vent, les demi-présences de la nuit, mi-effrayantes, mi-tutélaires ; poésie de la campagne, de la ville ; de la nature, pas de la liberté ; de l'appartenance. D'un mot, pieuse (*fromm* : ce qui ne veut pas dire d'église). Cela se chante avec sérieux, avec le respect de l'organe par lequel on chante, promu par son chant à une sorte de dignité fonctionnelle supérieure. Rien à voir avec la chanson, issue non pas de la nature, mais du peuple, spontanément collective (on boit, on fête, on chasse en chœur), à qui *l'entrain* est inné. Le lied est réfléchi, retiré, discret ; intime pour ne pas dire secret : confidence, mais à soi-même ; rien d'artiste là. C'est chanté certes, mais dans l'ambitus à peu près de la voix parlée, il semble qu'il n'y ait pas eu besoin de solfège pour l'apprendre, pas de virtuosité, aucun effet pour *montrer* la voix. Le lied ne *s'adresse* pas, ou alors à un absent, quelqu'un qui de toute façon ne répondra pas : rien à projeter donc, pas d'effet à chercher. Mais le chanteur ? Naturellement on l'imagine jeune : il découvre la vie, s'ouvre à tout, et le montre par ce trop-plein qu'est le chant : il chante le départ, le voyage, *le bruit neuf* (Rimbaud), et le ruisseau, la halte, les étapes de *La Belle Meunière*. Mais Schubert savait aussi, seul peut-être à le savoir si bien, ce qui chante tout bas chez le vieillard à l'hiver, chez le solitaire (*Der Einsame*) au

foyer, et content d'y être : appelé à mourir si jeune, il brûlait ses étapes, c'est comme si d'avance il avait vécu, savait déjà. A peine un demi-siècle plus tard, ce n'est pas une voix qui aura vieilli, c'est le lied lui-même. C'est comme si le chant survivait à la joie, à l'épanouissement de chanter, l'appel à l'espoir d'être entendu, et on l'entend chez Brahms qui chante et appelle quand même, dans *Immer leiser wird mein Schlummer* : confidence pour n'être pas entendu(e), appel en vain, voix *leiser*, bientôt bouche close, mutisme. Le printemps du lied n'aura pas duré le siècle.

Comptons. Les doigts d'une main vont suffire. Mozart réduit à voix et piano n'est que *chansons* (et certes, c'est du Mozart) ; Beethoven ne se livrait pas volontiers à la voix, et l'imagine-t-on vraiment dans un jardin ? Ou alors le buisson ardent ! Schubert a été le premier, et suffirait presque ; lui parti, c'est comme si d'en haut il avait engendré Schumann, dont le propre trop-plein de chant, le reste du temps contrarié, s'est épanoui, a fusé, en un an ; et Loewe n'est qu'un autre Schubert, plus délibérément simple, et qui ne dédaigne pas l'effet (essentiellement vocal ; il était chanteur et se produisait). Alors arrivent Brahms plus Wolf, le temps est venu vite où les enfants sont des enfants toujours, mais avec d'autres lectures, et n'ont plus de jardin. Strauss va faire semblant, sans jamais sortir, *nous* sortir, du salon. Lui et Mahler auront besoin de l'orchestre pour que leur chant s'épanouisse lied, génialement – ô la très belle fin d'un monde. D'autres ont effleuré ou effleureront le lied avec désir, n'y ayant à montrer que leur nostalgie. Hélas, pour que fleurisse le lied, il faudrait que la voix, l'âme aussi, dès l'enfance, se maintiennent *fromm*, pures et pieuses, sérieuses ; ignorant qu'on peut plaire ; et aussi ne sachant, ne voulant rien de l'opéra. Pourquoi et comment le lied continuerait, quand l'enfance du monde, le *vert paradis* ne le font pas ?

Lipatti, Dinu (1917-1950)

Il a été l'interprète par excellence, celui comme qui tous devraient aspirer à être ; s'ils ne le font pas, c'est sans doute de peur d'être comme lui fauchés dans leur fleur encore si tendre : tant doivent être littéralement *tuants* la transparence d'abord et l'acte sacrificiel suprême, celui de consentir totalement à la lettre, pour que l'esprit s'incarne ; de s'effacer, s'élimer, pour que la musique traverse ; de s'oublier et mieux, se faire oublier, pour que Schubert, qui n'a jamais eu de public, en ait un ce soir. Interprète : messager, porte-parole ; pour l'étymologie, forcément au moins un peu, ange. Et nous savons qu'il en est de plus ou moins purs – *pur* étant ici pur de tout sens moral qui s'y attache, mais désignant ces transparence et sincérité de ce qui est sans mélange, sans compromission, docile au fluide qui fait aller où il faut aller. En musique, cela se résume à l'obéissance, au service ; donc à cette abnégation, morale et même religieuse en effet, qui de chaque instant d'un travail ainsi

dédié et offert fait comme un sacrifice sans phrases.

Dinu Lipatti est mort si tôt ! Mais il a si pleinement habité l'image que nous pouvons nous faire de lui que déjà il était *définitif* : comme Schubert et sans doute pour les mêmes raisons, nous sentons que même vivant plus vieux, même affronté à des périls et tentations de nouvelle sorte tels que nécessairement les apportent le monde, la vie, et le succès hélas, il n'eût pas changé. Pas dévié. Dans la pureté précisément (et de toutes les vertus de nous connues, en elle seule sans doute), il y a une telle *trempe*, déjà, forcément. La sienne (sa pureté de musicien) s'était comme de naissance trempée dans sa passion tranquille et lumineuse pour Bach ; puis retrempée dans l'exercice quotidien de la régularité, où l'artiste exécutant mange (il n'y a pas d'autre mot) ce qu'il y a en lui d'états d'âme et surtout d'impatience, ascèse d'où vient au son, naturellement rond, gras, effusif, cette seconde pureté, acquise, linéaire, celle du trait et du tracé : vertu à présent physique mais qui directement procède de l'autre qui est morale, et la fait oublier – seule qui fait preuve que l'interprète (l'ange) nous vient bien de la part de Schubert ou de Bach.

Les circonstances de la vie de Lipatti les derniers mois, les dernières semaines surtout, n'étaient pas nécessaires ; elles ajoutent un très impressionnant halo de prédestination et même immolation à une vie de toute façon fauchée scandaleusement tôt. Mais ce n'est pas le combat silencieux, et avec le sourire, contre sa leucémie ; ce n'est pas non plus l'insensé exploit mystique du dernier récital, à Besançon, accompli contre toute espérance, contre toute apparence, qui compte. Ils font l'histoire plus belle et de plein droit bouleversante. Ils ne font pas plus exemplaire la vertu de transparence que Dinu Lipatti s'était acquise et forgée dans son combat quotidien de pianiste, contre ses doigts (pourtant herculéens) qu'il disait de macaroni, contre l'esprit aussi, qui en art se montre tellement moins patient et sûr que ne sont la chair et le muscle, aux ressources d'endurance proprement illimitées. Il avait fait que ses doigts obéissent entièrement à ce que, d'esprit, il avait lu ; et

l'exécutent avec la transparence, l'exactitude, la fidélité les plus grandes possible. S'il le fallait, il prendrait deux ans pour préparer son *Empereur* – celui même que d'autres mettent leur génie à faire comme s'ils le réinventaient en le déchiffrant. Rien de son temps n'était à lui ; rien de son âme non plus (sauf la part s'il en donnait à sa bien-aimée Madeleine) : tout était à la musique, en serviteur empressé, exigeant, qui ne se connaît pas d'autre ambition que d'être le meilleur serviteur possible. Tant, depuis le premier jour qu'il les a connus, cette petite invention de Bach, ce petit impromptu de Schubert lui ont paru plus haut que lui-même n'ira jamais. Il aura passé, voué, donné sa vie à nous les rapprocher. A un tel service les derniers mois n'ont fait qu'ajouter quelque chose comme la consécration du martyre. Mais ils n'ont rien changé à la nature du service, déjà parfait, déjà total.

Liszt, Franz (1811-1886)

Que Beethoven lui ait ou non pincé l'oreille, petit, en grommelant : « C'est bien, c'est un diable, celui-là » n'y change rien. Liszt n'a pas eu besoin de parrain et, comme musicien, il sort de nulle part ou, si l'on préfère, de partout. De toute l'Europe ; premier musicien voyageur, pèlerin et, mieux que cosmopolite, apatride ; à peine hongrois (et certes moins qu'il n'était parisien) mais tout à fait tzigane (et, toujours comme musicien, beaucoup plus qu'abbé). Le piano était comme terminaison naturelle à ses doigts qui étaient, par la finesse comme par la force, et l'extension, phénoménaux. Aussi n'a-t-il pas craint de vouloir recommencer les magies de Paganini sur lui, autrement moins traitable et maniable que le violon. C'est son piano qui l'a imposé au monde, superstar à l'égal de Paganini, ou d'une Pasta en chant. Mais l'important est qu'il a imposé au public un autre piano : purement virtuose dans ses *Etudes d'exécution transcendante* ; traducteur de poésie dans ses *Harmonies* d'après Lamartine ; de paysages dans les *Années de pèlerinage* (côté Suisse) ou même de tableaux (côté Italie) ; innovant une sonate d'un seul tenant, qui se répond à elle-même et se reboucle sur elle-même ; résumant tout un opéra comme réminiscence, à partir de l'allusion, de l'entrée que lui en donne sa souveraine et arbitraire mémoire, *Aida* comme *Norma* ou *Tristan* ; plus tard, à la toute fin, c'est le devenir et l'inquiétude future de la musique, dont il avait traversé toute la turbulence d'un siècle, qu'il distillera, résumera, *abstraira* en quelque sorte, dans ces étranges diagrammes en noir et blanc qui n'ont plus besoin de la couleur, et presque plus du piano, que sont *La Lugubre Gondole* ou *Richard Wagner Venezia* ; inventant d'ailleurs et imposant le récital, où les héros n'étaient pas ses propres doigts, mais les œuvres dont il se faisait le champion, *Appassionata* de Beethoven ou même *Hammerklavier* ; mieux, installant son piano au bord du Danube, il faisait

tenir sur ses étroites octaves, transcrites, les symphonies de ceux qu'il admirait et révélait, la *Pastorale* de Beethoven, la *Fantastique* de Berlioz. Il se mettait au piano, le divin Nourrit chantait et à eux deux ils ont fait aimer par Paris Schubert jusque-là inconnu, et déjà mort. Installé un temps à Weimar, sorte de Goethe de la musique (et comme lui « événement européen », comme disait Nietzsche), il accueillera sur sa scène les exclus et proscrits d'ailleurs : le *Lohengrin* de Wagner comme le *Benvenuto Cellini* de Berlioz. Liszt était comme homme et comme musicien l'ouverture, la générosité mêmes, les doigts pouvant tout, et la main tendue.

Que le pianiste, révolutionnaire de la technique et toute-puissance des doigts, ne fasse pas oublier le Liszt lecteur passionné, interprète des grands poètes, Dante, Pétrarque, Senancour, maître *évocateur* aussi des paysages, sources et jeux d'eaux ; ni le Liszt fervent de *Christus*, fresque grandiose, et surtout *Via Crucis*, radiographie musicale foudroyante dans son économie de tout un chemin de croix qui, chez Bach, serait Passion. Un visionnaire. Par là même un étranger à ce siècle où il semblait toujours venir d'autre part, porteur d'autres nouvelles, et être déjà reparti en avant : tant son regard allait plus loin que ses doigts. Un des plus savoureux paradoxes de l'histoire (ou petite histoire) de la musique donne à cet abbé au regard (et à la vision) d'aigle et d'évangéliste, pour gendre bien-aimé (et combien soutenu, aidé) Richard Wagner, cet antéchrist, et pour fille Cosima, cette garce.

Loewe, Carl (1796-1869)

Comment l'*establishment* musical pourrait lui pardonner ? Loewe n'a pratiquement composé que pour la voix, la sienne propre, en plus ; sans rien devoir à l'opéra, chanteur star et free lance, il s'est fait applaudir par les princes, même Victoria, et jusqu'à Windsor ; la voix était jolie, brillante, enlevée, les traits et le personnage sympathiques ; il s'accompagnait au piano,

là aussi *épatant*, sans que ce soit musicalement très cherché. Le roi de Prusse l'aimait d'ainsi chanter dans la veine nationale, populaire. Goethe aussi l'a approuvé : Loewe lui a chanté son tout premier opus, un *Erlkönig*, à peine inférieur à celui de Schubert, que Goethe avait renvoyé sans même ouvrir le paquet. Schumann notait qu'aux mains et dans la voix d'un interprète moins suggestif, ces ballades seraient sans doute loin de faire autant d'effet : mais enfin, telles quelles, Schumann se laissait épater. Lorsqu'en fin de vie et malade il changea d'horizon, mais à peine (Kiel au lieu de Stettin, la mer du Nord au lieu de la Baltique), Brahms et Stockhausen vinrent à lui de Hambourg : ils cherchaient une sorte d'adoubement auprès du vieux barde, le dernier à avoir incarné une vocalité, une imagination lyrique à l'allemande à jamais hors d'âge. Emouvant passage du témoin. Les temps de la naïveté sont bien finis. Sans doute était-elle déjà démodée, pour ne pas dire *déplacée*, quand Loewe l'a fait sourdre d'un sol national meurtri par les guerres napoléoniennes. Mais tout en lui était, d'avance, survivance d'une Allemagne qui ne sera plus, et n'a plus à vivre que dans des ballades, qui sont l'immémorial qui chante. Il était fils d'instituteur et cantor ; religieux d'ailleurs, pieux (la *Frommigkeit* allemande, mais la catholique, comme Schubert : plus souriante, moins sévère, un nimbe lumineux en vient plus d'une fois sur le chant) ; s'imprégner de Weber à Dresde l'a marqué, comme Wagner ensuite, et pas différemment : il va faire passer le message, romantique de premier degré, lié au sol, au peuple, aux voix que le peuple entend. Il avait d'abord naïf tout appris de la musique, à l'allemande, et bien (et de la théologie aussi, pas mal). Détail charmant : Jérôme l'a remarqué tout gamin et lui a fait une bourse d'études jusqu'à ses dix-sept ans : rare occurrence d'un Bonaparte qui ait favorisé la musique – et certes la moins française qui soit.

Le disque s'est mis sur le tard à farfouiller dans les coins et a révélé de Loewe concertos, symphonies, oratorios, etc. C'est déjà beaucoup si, converti par des interprètes de premier ordre, Hotter, Prey, Fischer-Dieskau qui n'ont pu ainsi se (nous) tromper, ainsi guidé on va à la découverte parmi ces cinq cents et quelques lieder et surtout ballades. Chevauchées, forêts, charmes, magies et enchantements ; créatures féeriques de la rivière et de la forêt ; présences rôdeuses, suggestives, à mi-voix ; ou formidablement marquantes d'autres, guerriers et princes qui portent un nom, ont une histoire et nous montrent leurs traits, typés par un considérable narrateur et croqueur de visages. Tout Loewe est pittoresque, descriptif, le simple élan du raconteur (peut-être parce qu'il chante et joue du piano lui-même) suffisant à nous entraîner, éblouis. L'évocation peut avoir un charme vocal entêtant, singulier (*Süsses Begräbnis* ou *Tom der Reimer*, où il faut avoir entendu Tauber) ; ou bien un *enlevé* génial, celui d'un conteur égal à Kipling, là où une cloche marche (*Die wandelnde Glocke*) ou un apprenti fait le sorcier (*Der Zauberlehrling*, où le Mickey de la *Fantasia* de Disney se donne presque à voir). De toute façon cela vit, bouge, fourmille, entraîne comme pratiquement

rien d'autre au lied (oui, même Schubert, qui plus volontiers nous immobilise, et donne à contempler). Quand on suit en allemand, ce qui est le moins, c'est simplement irrésistible.

Il faut admettre avec cela que quand il aborde de plus grands poètes, ou plus spécifiques (Heine) ou des sujets plus amplement lyriques (*Frauenliebe und Leben*), Loewe montre à quel point il n'est pas un Schumann, et n'essaie même pas : c'est comme si les seconds degrés entre chant et paroles, l'ambiguïté lui étaient congénitalement étrangers. Mais (la *Frommigkeit* fait ici la différence) il a mené à bien une séquence pourtant risquée sur *Gregor auf dem Stein,* l'histoire même qui inspirera à Thomas Mann son *Elu* : le pape Grégoire d'abord pour ses péchés exposé sur un rocher ; et mieux encore vingt *Hebraïsche Gesänge* de Lord Byron (Schumann y a touché, mais à peine), de ton et hauteur soudain visionnaires, notamment le *Soleil des sans sommeil* qui a aussi intrigué Wolf et les étonnantes *Rives du Jourdain* : là, d'un coup, Loewe qu'on croyait à jamais fixé dans l'imagerie, et heureux d'y être, s'est envolé. Il est dans la vision. Mais de toute façon rien que le tout simple, presque rudimentaire *Edward* de son plus jeune âge le montre maître absolu, et dans quelle urgence, de l'affrontement dramatique, s'abrégeant jusqu'au suffocant, dans une action à deux qui n'a besoin que d'une voix, et ni de scène ni de décor. Tant de dons ! Et pour s'en tenir à la ballade ? Non, l'*establishment* n'aime pas ça.

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687)

Un sale bonhomme évidemment. Un grand patron évidemment. Et comme tout grand patron, un homme de coup d'œil (on n'a pas dit visionnaire), un décideur. L'Italien ne fut pas long à voir que la musique pure impatiente le Français : pour la lui faire passer, il faut l'assortir de spectacle. L'infirmité de toute musique baroque est là : elle ne se suffit jamais. Du même coup d'œil il voit que le jeune roi, un très beau jeune roi, aime plaire, et pour lui-même ; sans couronne éventuellement, mais soleil de toute façon ; et montrant ses jambes, les mieux tournées du royaume. L'opéra-ballet était né. Il suffit d'un œil pour voir, et d'un sens de la synthèse.

Encore faut-il être assez près du roi. Sitôt son solfège et son violon bien sus, le petit Lulli de Florence prit les bons marchepieds. Le premier fut la grande Mademoiselle, cousine germaine de Louis, dans la maison de qui il eut la fortune d'être envoyé (il avait quatorze ans) lui faire sa conversation italienne ; le maître de la musique y était l'excellent Lambert, guide avisé dans le sérail parisien et, le jour venu, son influent beau-père. Il a pu y avoir quelques marchepieds plus particuliers, *faveurs* à messieurs haut placés. Le roi fermera les yeux sur ces mœurs italiennes : Mademoiselle éloignée suite à la Fronde, le Florentin eut aussitôt l'esprit de se faire danseur à son côté,

mettant très en valeur sa royale personne. Il avait vingt ans, Louis quinze tout juste, quand ils dansèrent l'un près de l'autre *La Nuit*. Le roi sitôt émancipé fera de lui son maître musicien (d'où la création des Petits Violons, disciplinés par le Florentin comme les instrumentistes français ne sont jamais), son compositeur de ballets (avec Benserade), son surintendant de musique enfin ; il le mariait à la fille de Lambert, le francisait en Lully. Suivront sept ans de collaboration avec Molière, et l'établissement d'un genre, la comédie-ballet, du *Mariage forcé* au *Bourgeois gentilhomme*. Lully s'y fit un métier théâtral, et attrapa le virus. Quand Cambert et l'abbé Perrin échouèrent à rendre viable l'Académie d'opéras en musique et verbe françois qu'une lettre patente de Louis XIV les autorisait, eux exclusivement, à fonder, Lully (le coup d'œil encore) en reprendra le privilège, que le bon plaisir du roi fit mieux que définitif : héréditaire. Pour partenaire Lully prendra (coup d'œil toujours) Quinault, moindre auteur que Molière certes, mais librettiste idéal pour les quatorze ans qui suivront. Tout Paris ne verra pas d'un bon œil que Lully s'installe au Palais-Royal, marqué par le souvenir de Molière. La nouveauté de conception d'une *Alceste* notamment fit débat, et venimeux, le roi soutenant inconditionnellement Lully, dont il finit même par faire son secrétaire. Le protocole était simple : ne seraient acceptés comme opéras que des tragédies en musique, d'abord montrées au roi, à Versailles, malgré les équipements minces ; une fois agréées, elles feraient carrière à Paris, au Palais-Royal. La liste en est riche, depuis *Cadmus et Hermione* en 1673 : *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Persée*, *Phaéton* ne quittent pas le décor de la mythologie grecque, avec ce qu'il faut de dieux, dragons et serpents et les machines (plus les ballets) qui vont avec ; un prologue sera là pour suggérer (souffler) au spectateur que les héros ou demi-dieux qu'on va bientôt voir sont peu, comparés au roi ici qui donne spectacle. Le récitatif va rester souple, littéraire (on est au pays de Corneille), l'*arioso* s'y enchaîner avec naturel, les instruments agrémenter, poétiser à l'extrême ce discours chanté inédit qui ne dépayse pas trop du si lyrique alexandrin qui, au fond, chante déjà ! Finis, les roulades à l'italienne, les interminables *da capo*. Ainsi tout est honoré : la tragédie lettrée, goût national ici reporté sur une déclamation délicate et noble ; les plumes et les machines, qui occupent l'œil ; et les intermèdes dansés, qui font le temps de la musique quand même moins long. Ayant fait le tour de cette Olympe, on est allé explorer le *merveilleux chrétien*, ouvrant la voie à Händel et Gluck : *Amadis*, *Roland* puis surtout l'ultime *Armide* ouvrent à l'imaginaire décoratif des paysages, des séductions aussi (Armide, *alias* Alcina, est la magicienne qu'on sait) qui feront florès dans l'opéra européen.

Et puis le roi ne dansant plus va se faire dévot ; et ce diable de Lully, sans se faire ermite, donne dans le sacré : quelques motets, un *De Profundis*, un *Te Deum*. C'est en dirigeant ce dernier qu'il se donnera sur le pied un coup de la canne avec laquelle il marquait la mesure. Gangrène, et mort bientôt. Lully avait amassé des monceaux d'or certes, mais fait exister, lui né italien, de la façon la plus volontariste, un opéra expressément français, un qui sût être tragédie lyrique, et en même temps ballet. Il retrouvait et mettait en français (et un français bien dit, distingué) le *parlare cantando* de Monteverdi : rare harmonisation, qu'on entendra encore dans *Pelléas*. Pour son tricentenaire il a suffi qu'un metteur en scène de goût châtié et de haute culture, Jean-Marie Villégier, lui impose, très autocratiquement encore, forme et style, harmonisant son disparate baroque qui pourrait faire soit musée, soit bric-à-brac : et *Atys* démontrait aux lointains héritiers éblouis que la formule, faite pour un parterre de princes, restait viable, fascinante même, pour des oreilles, des sensibilités et des cultures qui en ont vu et entendu d'autres. Cela, qu'on sache, s'est fait une fois. Pas deux.

Magnard, Albéric (1865-1914)

Difficile d'être à la fois aussi pleinement (et laïquement) français, et aussi passionnément antiparisien. Est-il besoin de dire combien la diffusion de la musique d'Albéric Magnard a souffert des distances qu'il a prises et maintenues ? Au regard de cette rigueur, sa mort pourtant exemplaire n'apparaît que comme un accident de parcours de plus. Aux toutes premières semaines de la guerre, l'armée allemande perçait sur Paris. Baron est un petit village de l'Oise où Magnard dix ans plus tôt avait acquis un manoir, précisément pour être à l'abri de Paris. Il défendit sa maison les armes à la main, fut tué et la maison brûlée en représailles, avec ce qu'elle contenait de son œuvre impubliée – avec une partie de l'opéra *Guercœur* dont Guy Ropartz (autre farouche non-parisien, qui en avait dirigé des fragments à Nancy) pourra reconstituer l'orchestration de mémoire. Admirables piétés, et amitiés, autour d'un créateur hérissé de refus et mort pour ainsi dire en même temps que Péguy, et lui aussi « pour la terre charnelle ». Magnard aura des fidèles, comme il était fidèle lui-même à son maître d'Indy notamment, autre indésirable (mais lui, avec du pouvoir), et à ses valeurs ; et comme il était engagé. Toute sa vie témoigne, on allait dire *milite* pour une idée hautaine qu'il se faisait de son indépendance artiste, mais morale d'abord. Son père était le patron du *Figaro*, position d'influence (c'est peu dire) : un temps d'ailleurs lui-même y tint une rubrique musicale. L'éloignement pris par Magnard, son orgueilleux détachement, du coup sa solitude aussi, il les a faits lui-même, pour ne rien devoir aux influences et réseaux dont tant d'autres sont tributaires (et friands aussi). Contre son milieu il fut dreyfusard, et pas en parlottes de salons : officier de réserve, il démissionna de l'armée ; il soutenait un féminisme encore balbutiant ; il allait jusqu'à faire éditer son peu d'œuvres par des coopératives ouvrières plutôt que chez Durand. Etonnez-vous que sa *Bérénice*, à la veille de son silence définitif, se soit fait ensevelir dans le mutisme critique et l'ignorance publique. A cet égard, on le répète, sa mort ne fut qu'un accident de plus ; mais une confirmation.

Il ne s'était mis à la musique qu'avec réticence, après du droit. Le Conservatoire à vingt et un ans, c'est bien tard. Il y eut Massenet pour maître, qu'il échangea vite pour ne plus travailler qu'avec d'Indy en compagnie de qui il avait reçu le baptême, le choc de Bayreuth. Il mit les bouchées doubles :

une première symphonie à vingt-cinq ans, c'est bien tôt. Le gigantisme de ses cordes l'asphyxiait un peu, deux autres suivront avant la fin du siècle, une quatrième dix grandes années plus tard. Progressivement élaguées (pas jusqu'à la transparence pourtant), elles dressent dans la musique française de l'époque un massif superbe, mais hautain, qui ne trouve que très épisodiquement son public. Mais le cherchait-il vraiment ? Lui tendait-il la main ? Sa misanthropie par ailleurs, qui n'est pas une légende (en plus il devenait un peu sourd), montre assez que non. Dans son legs très restreint la musique de chambre est le trésor : mais là aussi pour prendre rang, par timidité peut-être (il y en a au fond de toute misanthropie), il proposait un quintette pour piano et vents sans modèle à quoi on puisse le mesurer (celui de Beethoven était ignoré, celui de Mozart oublié). Suivra, mais en 1901 seulement, une sonate pour violon et piano que lui créèrent Ysaÿe et Pugno, pas moins, et pour laquelle, toujours dévoré de doutes, il craignait de n'avoir pas trouvé assez de *pureté* de cœur. Un quatuor, forme épurée par excellence, suivra en 1903, qui le montre au plus décanté et serré de lui-même, chef-d'œuvre sans doute encore le plus méconnu de la musique de chambre française : un *Chant funèbre* (et se proclamant tel) en troisième mouvement y rejoint en hauteur sculpturale le *Calme* (lui aussi proclamé, et haut tenu) de la sonate. Un trio encore, puis l'ultime *Sonate pour violoncelle et piano* de 1911 constituent le dernier mot d'un trésor chambriste d'une pureté et d'une tenue uniques, comme *morales*, conçues et jouées hors salon, hors chapelle surtout, avec encore un *Funèbre*, et sublime, au cœur de la dernière sonate. Est-ce assez de prémonition ? Dans sa trop courte production symphonique aussi, il y a un *Chant funèbre* avec orchestre de 1899 déjà, pour le père défunt. Et quelque chose comme une hauteur religieuse laïque sous-tend les lenteurs des symphonies et les solennise, comme le stupéfiant choral qui ouvre la troisième (de 1899 aussi) pourtant expressément déclarée *Bucolique*.

Entêté Magnard ! Comme pour montrer qu'il ne cherchait pas à plaire, et mieux dérouter ceux qui, public ou critiques, peut-être lui voulaient du bien, il donnait à l'Opéra-Comique fin 1911 une *Bérénice*, que lui-même retaillait d'après Racine et déclarait tragédie en musique, dans la droite lignée de Rameau. Puissamment déclamée et dans des tessitures inconfortables, n'allant ni vers Wagner ni vers *Pelléas*, ni moins encore Puccini (qui commençait furieusement à plaire), elle fut jouée neuf fois, et enterrée sans autre pompe. Elle rejoignait *Guercœur*, autre tragédie en musique, composé de 1897 à 1901 et dont deux actes seulement, en concert, avaient atteint le public. Du moins *Guercœur* fut-il distribué gratin pour sa création à l'Opéra en 1931 avec Endrèze, Yvonne Gall, Germaine Hoerner, Marisa Ferrer, etc., sans aller, lui, au-delà de douze. Mais à quelle hauteur Magnard n'avait-il pas mis la barre ! Il montrait des allégories, parfaitement abstraites (et longuement chantantes), avec en tête Vérité, dans un autre monde (mais qui n'est pas le ciel) ; le retour sur terre d'un mort, ses douloureuses comparaisons entre l'avant et l'après : précarité de l'amour, versatilité de la foule, etc. Une lettre de lui le montre

assez perdu dans son propre monde et naïf pour attribuer à la musique le pouvoir de rendre captivants à la scène des tableaux ou des dialogues philosophiques qui sans elle seraient secs ou ennuyeux. En quelques siècles d'opéra, personne n'avait osé en espérer autant : Magnard en fut sévèrement sanctionné par le rejet d'une œuvre aux beautés musicales pourtant sublimes. Tant d'idéalisme face aux lois du spectacle fait penser à l'excellent Octave Hamelin, philosophe idéaliste et comme tel mettant en doute la réalité du monde extérieur, qui se noya très réellement en sautant à l'eau pour y sauver un enfant, sans savoir nager. Jamais Magnard n'a nagé, ni ramé, ni biaisé. Sa mort l'a fait rentrer, superbe, dans l'Histoire vraie.

Mahler, Gustav (1860-1911)

L'homme, son parcours, ses tourments, qui il aima, ce dont il souffrit, le monde musical mais mondain aussi où il marqua si fortement sa place sont si fascinants ; lui-même si sympathique d'ailleurs, ou plutôt attire une telle compassion passionnée : Mahler page d'histoire, Mahler monade de modernité nous cacherait presque sa musique, ou du moins nous *prévient* si fort en sa faveur qu'il est bien rare que nous l'entendions *pure* (de préjugés). Il l'a voulue et portée, longtemps ; et certes ne l'a pas d'emblée imposée ; et il y passait du temps : cinq ans, puis six, puis quatre : encore cette Troisième attendra six ans de plus avant d'être jouée, après la Quatrième, qui n'avait pris que deux ans. Mahler avait quarante ans déjà : et il lui en restait dix seulement à vivre, et cinq autres symphonies à composer. Ce n'est pas se presser. Il avait il est vrai un autre métier, qui occupait le temps, mais qui procure un autre poids : chef d'orchestre ; comme tel absolument et au plus haut niveau reconnu ; patron à Vienne à trente-sept ans, donc au sommet (lui, qui se disait malvenu au monde, comme artiste, comme juif aussi) de l'*establishment* musical mondial. Jamais ce pouvoir ne déteignit sur son caractère ni sur sa musique ; mais il faut bien dire que ce savoir, la pratique et maîtrise au top niveau professionnel de tout ce que les instruments d'un grand orchestre rendent possible ont, eux, très profondément déteint sur la suite de son œuvre. Mahler (rejoignant en cela Wagner, autre figure dominante, qui écrivait de la musique de dramaturge, ce qu'il était avant même d'être musicien) ne pouvait pas, ne saura plus autrement : il écrira, au plus haut niveau certes, de la musique de chef d'orchestre. La suggestion sonore, relancée et comme imposée par la faisabilité instrumentale, lui sera plus d'une fois raison valable, pour ne pas dire suffisante, de continuer ; et il colle ; et il rajoute. Patchwork de moments plus qu'impressionnants, spectaculaires. Eh oui, il y a là, et c'est nouveau, *spectacle* dans une musique pourtant sans décor ni voix ; tout un pittoresque sonore ; on fait avec cela d'assez immenses et bluffants parcours (sinon paysages) ; pas besoin d'opéra (dont typiquement Mahler s'est

abstenu) ; plus d'une fois on est tenté de lui appliquer, à lui, le mot perfide, mais pénétrant, de Nietzsche sur Wagner « miniaturiste de génie », et « passé maître dans l'art de présenter à peu de frais une table princièrement garnie ». Car rien là n'est organique ; rien ne se développe comme fait le vivant ; rien qui vienne du sol. Pour matière de base rien ici qui soit terreau, immémorial, souffle : exclusivement le génie propre des instruments, comme s'ils avaient des idées en propre. Leur génie sonore prétend à lui seul créer un monde, une nature, un sens ; et artificieusement s'égosille, s'époumone, s'exagère comme pour s'étourdir, et faire oublier combien, quand la musique veut *ressembler*, elle caricature. Boursouflures, stridences, emphases, trait appuyé qui grince, grotesque voulu : ce qui dans toute autre musique figurerait (à bon escient) comme accident de parcours devient le paysage même. A moins d'instruments tels, ces bêtes de luxe qu'il apprivoisait dans la fosse de Vienne, Mahler n'aurait sans doute écrit aucune de ses symphonies nées au XX^e^ siècle. Les précédentes obéissaient encore par certains de leurs moments à une forme, une tension, une proportion dictées d'ailleurs, dictées par le chant. Un des *Fahrenden Gesellen* figure sans les mots, mais textuellement, dans la Première dite *Titan* (et même notre *Frère Jacques*) ; et le *Prêche aux poissons de saint Antoine* dans la Deuxième, toujours sans les mots : mais voici maintenant, du *Wunderhorn* aussi, *Urlicht*, et vraiment chanté cette fois ! C'est Zarathoustra qui chantera (*O Mensch ! Gib Acht !*) dans la Troisième ; le *Wunderhorn* aussi, par la voix de soprano, dans le divin *Das himmlische Leben* qui conclut la Quatrième. Or le chant par nature est appui sur le souffle, bon usage du souffle ; assurément il spiritualise, mais d'abord il est organique : de cet appui les symphonies suivantes vont ostensiblement et emphatiquement se passer (sauf la délirante Huitième, oratorio pour un Doktor Faustus au moins autant que symphonie), s'inventant parfois des étirements où des cordes laissent languir l'indispensable tension qui, chez elles, est signe du souffle ; et de l'inerte (malgré les apparences) très paradoxalement investit le monumental. Quand on demandait à Klemperer (avec Bruno Walter, l'autre depuis toujours fidèle à Mahler) lequel des deux était meilleur musicien, il grommelait : « Bruckner, évidemment. » A Bruckner la forme et la durée suffisent pour être ample et long ; et sur le même souffle, organiquement ; sans pittoresque, ni paysages, ni marches ; ni sonnailles ; sans accidents de parcours. Mahler décidément, même s'en tenant aux instruments n'est pas purement musicien. Il faut qu'il nous donne des idées (de quoi le commentaire, l'exégèse surabondamment le récompenseront). Wagner encore.

Pourtant ce n'est pas vrai. Même privé d'instruments, Mahler aurait composé, ce qui veut dire qu'il avait la musique en lui à l'état de source, nature, appel : et *Ruf* plus que *Beruf*. Il a commencé par là. Il était cet enfant dans la forêt, ce *Knabe* du *Wunderhorn* en qui bruisse tout ce qui est chanson allemande, et d'abord il a fait cela : transcrire. Ses *Lieder eines fahrenden Gesellen*, son *Knaben Wunderhorn* (à un moindre degré son *Klagende Lied*) sont la matrice de son œuvre et de son âme d'abord, et un piano leur suffit bien. Ils donnent forme à ce qu'il a de souffle, comme tout ce qui est chant ; et peut-être lui révèlent son âme, et l'y obligent. Avec si peu, quelles bouleversantes merveilles ne nous a-t-il pas faites, qui nous tiennent captifs, charmés, conquis ? Quand les instruments les plus magistralement choisis feront à ses *Kindertotenlieder* son vêtement sévèrement fastueux, les deux génies de Mahler se trouveront fondus en un : celui qui hume le chant aux racines mêmes de la terre natale, terre de mémoire, terre d'exil en même temps, hélas ; et celui qui joue en diable d'instruments sorciers. Mais ici le temps du chant commande, apporte proportion ; et le génie est sauvé de ses dangereux démons.

Restait à une toute dernière symphonie de faire le sacrifice que la colossale Huitième n'a pas su faire : renoncer à être symphonie ; accepter, en servante, de n'être que *Chant de la terre*. De quoi la terre mère, *die liebe Erde*, textuellement, la récompense en laissant s'exhaler tous ses parfums, scintiller toutes ses diaprures, s'épanouir toutes ses sensuelles tentations, et même ses lointains de façon unique luire et appeler, au terme de l'heure de musique la plus riche (mais *économe*) symphoniquement, la plus transparente quoique touffue, la plus pleine à la fois de paysages et d'âme, la plus pleinement chantante enfin que l'époque (et peut-être tout le siècle qui suivra) ait produite. *Ewig, ewig*, murmure et remurmure, pour finir une voix de femme (et merveille si c'est Kathleen Ferrier). Elle est retrouvée. Quoi ? L'Eternité… Que c'est bien, quand une voix répète, semble se retirer, comme sur la pointe des pieds, et n'en est que plus présente. Quel rechange à ces instruments qui n'en finissaient pas d'essayer de dire ce que seul un chant sait dire, parce qu'il

est à la fois son, et âme, et parole !

Manuscrit

Ce qu'il s'est mis dans la tête, il faut bien que le compositeur le fasse passer sur le papier. Mozart avait peut-être un ordinateur dans la tête (le film *Amadeus* a donné une idée imagée de la mise en ordre mentale qu'est la composition musicale), mais il n'en avait pas un au bout des doigts. La plume seulement, et à tenir d'une main. Nous savons par une lettre à son père resté à Salzbourg quel travail c'était pour lui de transcrire : faire passer sur le papier ce qu'il avait en tête ; comment, à quelle intensité de concentration il devenait lui-même son seul troisième acte d'*Idoménée* ; et quelle fatigue et même souffrance c'était alors pour lui de devoir devenir sa seule main droite.

Ne vous demandez plus de quoi Mozart est mort si jeune. Ce travail n'y est pas pour rien. D'où la légitime vénération pour le manuscrit autographe : il nous montre l'auteur non pas rêvant ni créant, mais *appliqué* ; à la peine : et peut-être (Mozart, sûrement) tire-t-il la langue en le faisant. Tant se presse, et en plus c'est si pressé que la plume court et les signes s'envolent. Chez Schumann, dès le début, on dirait que les voilà déjà qui courent au Rhin. Trésors, témoignages. Combien précieux ! Richard Strauss se recopiait lui-même, de son écriture lisible et si explicite : en Suisse il vendra pour vivre un *Don Juan* refait de la veille. Alma Mahler en fuite a passé les Pyrénées à pied avec dans son sac deux manuscrits : la Sixième de Bruckner et la Troisième de son mari. Quel viatique !

Marais, Marin (1656-1728)

La viole était condamnée. Elle avait fait son temps. Purcell à l'autre siècle l'avait assez aimée ; l'Italie préférerait plus volubile ou plus sonore, le violon, le violoncelle. Marin Marais n'avait que la viole. Il l'avait apprise du surnaturel Sainte-Colombe, la légende veut qu'il se soit caché pour surprendre ses secrets ; il sera inégalable gambiste. Il a écrit tout devoir à Lully, mais son vrai autre maître fut sûrement Racine, il ne peut pas ne pas avoir pleuré à *Bérénice*. Comme Couperin pour le clavecin, Debussy pour le piano, Marais le premier a exigé de son instrument toute l'âme sonore, comme on fait sortir de la pierre le feu abstrus qui est dedans, assez virtuose pour en sonder les timbres, libérer toutes les ressources. Mieux (et plus méritoire) : il oubliait Versailles et la pompe, il refaisait silence ; et solitude aussi. Et voici dans son plein espace la voix de toutes la plus discrète, qui fait la musique intime absolument, et d'autant plus intense. Quelques *Tombeaux* s'élèvent là (de Marais le jeune, M. Méliton surtout), tout sauf ostentatoires, et certes pas

vides. Rien de si nu, si pur, moins solennel, moins décoré : le plus grand style du XVII^e^ siècle français, qui parle à voix basse.

Martin, Frank (1890-1974)

Peut-on être compositeur et suisse si totalement ? Honegger s'est pratiquement naturalisé français, pour ne pas dire parisien, l'assez sublime Schoeck était du canton de Schwyz, ce qui en musique est plus allemand que suisse. Le plus assimilé aura peut-être bien été Stravinsky, très doué pour cela il est vrai, le temps de son séjour. Frank Martin est un cas extrême : par le patronyme, presque trop français ; pour le reste, presque trop genevois : dixième-né d'un pasteur calviniste grand teint, francophone comme on ne l'est que dans ce canton-là, allant jusqu'à ignorer l'allemand (sa femme lui rendra le service, le besoin venu, de lui en épeler la prosodie). Genève lui a appris ce qu'il faut de musique et comme il la faut pour le conforter dans sa tradition calviniste, plus les aspects musicaux (éventuellement populaires) de la culture suisse. Son oreille s'est faite à César Franck, attendu, puis Ravel et même Fauré ; avec Ansermet, patron de l'orchestre, Genève entendit beaucoup de Stravinsky. Né du dogme et grandi dans le dogme, Martin pourtant alla jusqu'à flirter avec un dodécaphonisme qui choquait la santé tonale, chez lui viscérale, qu'il ne reniera jamais : *good sport*, il s'en faisait une barrière « pour apprendre à mieux sauter ». Ses meilleures photos le montrent avec pipe et béret, alpenstock à la main, en marche dans ses montagnes. Il s'est frotté le temps qu'il faut au Paris des Années folles, puis a réintégré l'enseignement genevois Dalcroze, l'école du rythme ; un tardif sursaut de *Wanderlust* l'enverra dans les années 1950 enseigner et même s'installer à Cologne (où Stockhausen fut son élève) puis en Hollande. Mais il s'est tenu strictement au pays, les dix ans d'immédiats avant et après guerre, et la guerre même, temps d'une superbe et très individuelle fécondité. Elle allait culminer pour finir dans des *Préludes* commandés par Dinu Lipatti, et

qui méritaient d'être créés par lui, s'il eût vécu : preuve dernière d'un humanisme, d'une spiritualité qui s'osent classiques, contre mode, en indépendance d'esprit totale.

Longtemps il s'était fait la main dans le plutôt petit : du vocal, du chambriste, de l'orchestre (très encouragé par Ansermet). Mais une oreille profonde en lui était si l'on peut dire *littéraire*. Rilke était alors, pour Genève, un voisin de campagne. Des textes pleins, beaux, suggestifs ont fixé sa sensibilité d'abord diffuse ; ils stimulaient son sens dalcrozien d'un rythme et d'une dynamique propres aux émotions, induisant les inflexions musicalement propres à les transcrire. Patiente décantation. Il prit un premier texte chez Bédier dans la légende de Tristan que Denis de Rougemont, au même moment et à Genève aussi, mettait au cœur de *L'Amour et l'Occident* : ce fut *Le Vin herbé*, étrange opéra-oratorio pour douze voix solistes, sept cordes et un piano, avec traces d'un français périmé, donc intemporel, à Zurich (1942) puis faisant l'événement à Salzbourg 1947 avec Cebotari en Isot. Il abordait plus périlleux encore avec *Der Cornet*, le chef-d'œuvre de Rilke. Il n'en voulait d'abord que quelques lieder, les plus beaux, mais se sentit saisi, obligé par la continuité du poème : d'où la narration lyrique pour alto et orchestre, d'un accent unique dans son urgence dramatique, avec *Marienleben* de Hindemith (du même Rilke) la plus soutenue de l'époque. *Six Monologues de Jedermann* compléteront bientôt un trio de vraie hauteur littéraire, à quoi vont s'ajouter deux opéras, *La Tempête* pour Vienne, puis *Monsieur de Pourceaugnac*. Rilke, Hofmannsthal, Shakespeare, Molière, qui d'autre alors visait si haut ? Au regard de cela, la production des oratorios est plus convenue : *Et in Terra Pax*, commandé par Genève pour le jour où la paix serait proclamée ; *Golgotha*, où le calviniste sonne à plein ; un *Mystère de la Nativité* que Salzbourg accueillera. Frank Martin a œuvré jusqu'à la fin, éclectique comme lorsqu'en 1938 il faisait suivre une ballade pour saxophone d'une sonate *da chiesa* pour viole d'amour, artisan avant tout. Mais ses poètes deux ou trois fois l'ont mis comme artiste autrement haut.

Mascagni, Pietro (1863-1945)

Trop vite aimé, trop tôt malaimé : c'est le résumé d'une carrière démarrée à vingt-sept ans dans le coup d'éclat à retentissement mondial de *Cavalleria rusticana*, et ne cessant de décliner jusqu'à s'ensevelir sous des faisceaux douteux. Mascagni était d'origine plus que modeste, fils de boulanger, dévoré de musique ; aidé à se former d'ailleurs, au conservatoire de Milan où Ponchielli fut un de ses maîtres et Puccini son camarade au sens propre, dans leur mansarde d'étudiants bohèmes. Mais il n'aimait pas les études, la discipline, la férule. Il s'en fut faire de la musique sur le tas, patron d'une harmonie municipale cliquetante, et gribouillant dans son coin. Il rêvait

grands machins mélodramatiques, le vaste et l'emphatique qui exaltent, d'où un *Guglielmo Ratcliff* (d'après Heine), différé jusqu'après son triomphe. Celui-ci vint pour lui de l'obligation de faire court, et ne pas voir trop grand. L'éditeur Sanzogno, posé en rival de Ricordi, patronnait un concours d'opéras brefs, pour repérer des talents jeunes. Mascagni se dépêcha pour expédier une *Cavalleria rusticana* que la Duse avait jouée au théâtre. Chevalerie rustique, on n'est pas plus loin en apparence des chevaliers fous et des magiciennes tirés de l'Arioste et du Tasse ; la Sicile est le très ostensible cadre d'une action brève au dénouement brutal, mais qui prend encore le temps de procéder à l'ancienne, par *pezzi chiusi*, sans encore prétendre à la fluidité totale du tissu musical ni déjà réussir en temps réel une action qui soit tout le temps action. Ni pittoresque, au demeurant, ni réalisme : un Sicilien serait le dernier à y reconnaître son sol. Qu'importe. Son lyrisme généreux mais contrôlé, tenu à une plastique du chant impeccable (qui, soit dit en passant, permettra à *Cavalleria* de triompher grâce à des interprètes aussi élégamment belcantistes qu'on pouvait l'être à l'époque, Emma Calvé ou Emma Eames, Fernando De Lucia) ; la délicatesse extrême d'une orchestration qu'un chef comme Karajan goûtait et dirigeait en gourmet ; le sensationnel *intermezzo*, l'utilisation inspirée des chœurs (la foule, mais l'hymne aussi : c'est Pâques en Sicile) : tout dans *Cavalleria* a fait d'emblée triomphe, mondial, total. Mais dans quel malentendu ! L'extraction de ses personnages et leur habit, le coup de couteau final aussi consacraient Mascagni vériste : mais en dépit de l'emphatique profession de foi du titre, les yeux fermés, musicalement, vocalement, on pourrait être aussi bien dans la Sicile des *Vêpres*, ou le désert arabe du chevalier Renaud. Le social et sa modernité n'ont rien à faire ici. On n'a fait que rajouter une toile peinte à la fiction lyrique. Le tout est et reste de faire rêver par le chant, de transporter ailleurs. Escapisme pas mort. Il n'a fait que se conquérir un paysage, mais surtout une époque, une simili-contemporanéité, de plus.

A preuve : ce triomphe lui ouvrant toutes les portes, Mascagni en fut comme déboussolé. Où se chercher un style ? Erckmann-Chatrian lui donnait *Amico Fritz*, encore moins alsacien que *Cavalleria* n'est sicilien ; mais encore mieux chantant, et bluette parfois, dans un traitement d'instruments d'une délicatesse souvent grisante. Calvé et De Lucia le créeront puis le promèneront partout, soupirant l'ineffable « Duo des cerises » qui est sans nul doute ce que le lyrisme italien a inventé de plus pastoral, virgilien : il faut y avoir entendu Magda Olivero encore quasi jeune avec Tagliavini ; mais Freni et Pavarotti, les temps du vérisme largement passés, et mis en scène par Ponnelle, n'y seront pas mal non plus ! Ensuite Mascagni ira chercher dans la commedia dell'arte, avec *Le Maschere*, flop retentissant : la complication, l'intrication scéniques lui mettaient la barre un peu haut ; et l'*hubris* de faire créer ces *Maschere* simultanément dans les sept théâtres majeurs d'Italie trouva vite sa Némésis : à Gênes le public n'a pas laissé finir, il cassait les chaises. Mascagni se dispersera chez Erckmann-Chatrian encore (les

Rantzau), dans un Japon aux exotismes neufs, que d'ailleurs il faisait sonner avec bonheur (*Iris*), chez Coppée avec ce *Passant* cher à Sarah Bernhardt rendu à son prénom : *Zanetto*, fine et sensible réussite en un seul acte. Il tâtait de D'Annunzio avec *Parisina*, revenait avec *Lodoletta* à un vérisme déjà défraîchi, essayait du décor révolutionnaire avec *Il piccolo Marat*. Enfin, il sombrera corps et biens avec le *Nerone* très mussolinien de 1935, venu déraisonnablement tard, onze ans après le succès posthume homonyme de Boito. Mascagni finissait pompeux. Toute sa vie il n'avait su où, littérairement, se situer ; où trouver sa meilleure voie (et voix). *Cavalleria* étant demandé partout, lui aussi pouvait diriger partout, jusqu'aux Etats-Unis ou Berlin. Notons qu'en Italie il dirigeait en chemise noire ; le fascisme trouvait en lui un naïf, mais un convaincu. Il n'eut aucun scrupule à faire David, dans *Amico Fritz*, docteur au lieu de rabbin pour les disques qu'il en dirigera (avec Gigli, autre icône du temps). Mais aussi il eut le privilège (dénié à son glorieux contemporain Strauss) de diriger en personne l'enregistrement de deux de ses opéras.

Etonnant Mascagni, sur qui le contresens abonde, et qui eut si peu de sang-froid, ou de tête simplement, pour tenir une ligne. Verdi voyait en lui l'espoir de l'Italie ; lui-même soupirait en composant *Le Maschere* qu'il aurait mieux fait d'être Rossini – son idéal ! C'est vrai, le mélo lyrique italien ne savait plus de quelle mort mourir. Mais il ne méritait pas cette mort.

Massenet, Jules (1842-1912)

Hors l'opéra il n'est rien ; très en avance, le Puccini français : très habile coloriste et instrumentateur, dont ont beaucoup appris ses élèves (Hahn, Bruneau, Charpentier), ou simplement cadets (Debussy, Ravel) : mais ce qui en est résulté d'œuvre orchestrale est simplement négligeable. Mais à

l'opéra… Là il a inventé un genre, un rapport neuf de la sensibilité au lyrique, une poésie de la prose. A-t-il jamais été autre chose et mieux que le peintre délicat, subtil, le peintre amoureux (un rien voyeur, un rien pervers) de la femme ? La femme dans tous ses états ? Et d'abord, héroïne moderne pour l'opéra, la *petite femme* ? Avec des désirs en fait d'ambitions, des égoïsmes délicieux, des coquetteries, quelque chose comme des chatteries d'âme ? Celle même qu'on trouverait dans les petits romans, et certes pas celle, cuirassée et sur cothurne, qui figurait chez Gluck et Berlioz. Massenet était complaisant à la femme, comme il fut complaisant à sa propre faconde, mélodique et même mélodieuse, comme taillée sur mesure pour que s'y coulent les états d'âme, avec de la caresse dedans, et ce qu'il faut de contritions enivrées. Il ne pouvait pas réussir *Le Cid* : les stances, la volonté qui volontairement oscille, l'honneur pour passion principale, à cela il faut un génie un peu plus mâle. Mais nul autre n'aurait comme lui réussi *Thaïs*, les émois et les élans de la fille de plaisir, lasse du plaisir, et qui dans la chair même, et les souvenirs charmés de la chair, puise comme la sève d'une sublimation, qui la conduit dans un *si* naturel *pianissimo* aux portes du paradis. L'odeur de sainteté ainsi avec ivresse mêlée, respirée dans l'odeur du péché même, il fallait trouver cela ; mais aussi il fallait qu'au moins la nuit de *Roméo* et le jardin de *Faust* aient semé dans la vocalité lyrique française leurs nouvelles senteurs. Oublions la Manon provocante, au rire (comme tout rire de fête) un peu facticement strident : mais comment ne pas se rendre à l'afflux de sensibilité sensuelle, d'une *Sehnsucht* proprement à la française dans la *petite table* (qu'aucune d'ailleurs n'a mieux chantée que telle allemande, Lotte Lehmann ou Lotte Schöne) ; et à l'élan de chair fondant de son propre désir, qui se fait feu à Saint-Sulpice. La vertu reboucle Charlotte dans le corset conjugal (suite d'une fonction maternelle trop tôt assumée), femme trop de devoir, et cornéliennement (sans pour autant être comme devrait Chimène, femme d'honneur). Du coup se trouvent transférés sur Werther, héros faussement masculin, les données plus raciniennes : la tentabilité, le flirt avec le péché, l'abandon à l'humeur, petite mort de tous les instants qui chez lui résultera en suicide. Grisélidis est la vertu même, mais qui a été aimée, comblée : et c'est la mélancolie du désir (légitime ici ; conjugal ; regret sans être remords) qui fait de son *Il partit sur la mer* le moment peut-être le plus doucement nostalgique de l'opéra à la française. Et c'est quand elle cesse d'être prêtresse et fée qu'Esclarmonde, oubliant ses contre-*sol* (écrits pour les beaux bras de Sybil Sanderson), devient vocalement femme, et la plus magique de toutes, dans l'insinuation sensuelle de *Regarde-les, ces yeux*.

Maurel, Victor (1848-1923)

Un des bien rares chanteurs dont on puisse dire qu'il est intervenu, actif,

directif, dans l'histoire de l'opéra. D'autres ont pu être muses, femelles ou mâles, Schröder-Devrient pour Wagner, Pasta pour Bellini, Viardot pour Berlioz ou Meyerbeer, le couple Figner pour Tchaïkovski, Peter Pears pour Britten. C'était les inspirer, incarner d'avance à leurs yeux l'interprète idéal, modèle pour le personnage réussi. Maurel est tout autrement intervenu dans la vie de Verdi, et c'était un Verdi au sommet de son art et qu'on aurait pu croire à la fin de sa course : il lui a appris sur son métier de compositeur, tout Verdi qu'il était, dramaturgiquement et prosodiquement, quelque chose qu'il ne savait pas encore. S'imposant à lui, physiquement, comme Iago en chair, en os, et en chant, il l'obligeait à un serré, un sobre, un décidé qui font le Shakespeare d'opéra plus concis, frappant, *économe*, que le Shakespeare de pur théâtre. Cela n'aurait pas été possible si déjà il ne lui avait pas réincarné un *Boccanegra* à l'origine purement mélo(dramatique) dans de tout autres atmosphère, inquiétude, couleur et épaisseur d'âme. De là à Falstaff qui résume tout le fabuleux parcours du *parlare* au *cantando* accompli depuis Monteverdi et sonne la fin de toute une épopée naïve de l'opéra italien en lui faisant retrouver son commencement, Monteverdi. Le même Maurel qui a réincarné son *Boccanegra* à Verdi et lui a créé ses Iago et Falstaff a inspiré à Leoncavallo l'idée, elle aussi théâtralement géniale, et innovante, de réintroduire avec Tonio devenu Prologue au début de *Paillasse* un rapport neuf au public (et à l'imagination du spectateur), et le théâtre dans le théâtre. Maurel chantait supérieurement, mais jouait, disait, encore mieux.

Melchior, Lauritz (1890-1973)

229 fois Tristan, 188 fois Siegmund, 144 fois Tannhäuser, 128 fois Siegfried jeune, 107 fois Siegfried vieilli (d'un jour, mais qui est le dernier), 106 fois Lohengrin, 81 fois Parsifal. Rien que pour cette statistique, Melchior a sa place ici. Il fait preuve. Preuve qu'on peut chanter Wagner, le chanter bien, le chanter piano, le chanter sans faute musicale (sauf une, dit-on, toujours la même, quelque part au II de *Tristan*) et même le chanter en ne faisant que ça, vingt bonnes années de rang. Il n'était pas né ténor, au fait, et pas wagnérien non plus : mais beau jeune homme bien bâti, à l'avantageux baryton, idéal pour des débuts en Silvio de *Paillasse* ou même (en se grimant un peu) Germont père. Mais on le voulut wagnérien, l'espèce d'ailleurs manquait de ténor(s), cruellement. Il se laissa persuader, et faire (materner) par des chanteuses à vrai dire supérieures, Anna Bahr-Mildenburg, l'Isolde unique de Mahler, et Mme Charles Cahier, créatrice de son *Chant de la terre*, et eut la tranquille sagesse d'y mettre le temps. Il émergeait ténor, et wagnérien, Siegmund héroïque qui ne faisait qu'une bouchée de ses *Wälse !* au souffle de forge et n'en fera qu'une autre, devenu Siegfried, de la forge elle-même. Melchior au milieu des années 1920 fut le héros du Bayreuth de

Siegfried Wagner, et aussi des saisons internationales de Covent Garden (le top). Invité de luxe partout ailleurs, il s'octroyait par exception le délassement d'un Radamès, un Prophète, un Otello. Quand le géant ne chantait pas il chassait, Nemrod réincarné, avec sa minuscule épouse dite Kleinchen. Dans les années 1930, quand l'y rejoindra Flagstad, même placidité, même génie vocal, même endurance, mêmes proportions, à eux deux ils sauveront le Met de la banqueroute. Quand à la fin des années 1940 le Met pudibond lui défendra de chanter en *night-club*, il rompra, répliquant 251 soirs de suite avec un Lauritz Melchior show, et la MGM le montrera en Technicolor, débonnaire, avec Esther Williams ou Gene Kelly. A soixante-dix ans il chantait encore à la demande du roi de son Danemark, la voix à peine raccourcie et bronzée, le premier acte de *La Walkyrie*. Des archives se sont retrouvées depuis, qui nous le font entendre *live* dans pratiquement tous ses rôles, et entouré, dirigé, au mieux. Ainsi la preuve est faite que le premier acte de *La Walkyrie*, tout le nocturne de *Tristan*, même la fin de *Tannhäuser* outre drame vivant, poignant, peuvent être (et sans trucage de studio) ce bain de poésie vocale et de beauté sonore. Preuve qu'on a pu, et donc que c'est possible ! Qu'ils écoutent donc, les poussifs qui pullulent depuis…

Mélodie

« Attends ! Arrête ! Tu es si beau… » La mélodie, c'est un peu de temps, un peu du Temps, qui se suspend ; à la fois nous arrête, interdits et, ravis, nous transporte ; même le curieux, l'entreprenant, même le vieux Faust alors tombe à genoux et prie que cela ne passe pas, mais s'attarde. Un ange passe.

Rien évidemment autant que précisément l'évidence n'est impossible à expliquer, justifier, définir. Pas de préparatif, pas d'annonce faite. Simplement : cela paraît, et s'impose. Nous voilà saisis, contraints, et c'est grâce. Dans le mystère en pleine lumière qu'est le temps musical, la mélodie, c'est l'évidence. Elle seule.

La musique, c'est des sons. Ils se suivent et ils nous prennent notre temps, nous le *ravissent*. Notre écoute n'est rien que le tissu de notre durée propre, mais qui vibre, s'oriente, se tend. Quelque chose comme une phrase, sans s'être élaborée, sans effort qu'on ait senti, échappe à la durée, à son *s'en aller* constant. Cela ne pèse pas (ne tire pas vers le bas, ne remet pas les pieds au sol) ; ne s'envole pas non plus (comme une aspiration à là-haut, ni prouesse surtout). Mais simplement flotte ; entre ciel et sol ; entre grâce et pesanteur ; douce pression sans pesanteur, qui semble faite de la substance de la grâce ; et détente, repos, faits de la substance de la vibration. Cela se suspend, comme en arrêt, et suspend le temps aussi, l'arrête. Serait-ce un très long, très mobile et doucement varié bel instant qui a le pouvoir de durer ? Ou la durée réduite à ceci, qui s'étire et ondule sur place ? En tout cas le temps

converti, retrouvé.

Ainsi par exception des sons qui se suivent font mieux que s'enchaîner : ils semblent n'en faire qu'un seul, qui se déduit de lui-même et procède, serpente. D'être ainsi à la fois entraînée, et arrêtée, l'écoute s'enchante. Ici le son a ce singulier *bonheur d'expression*, de mettre dans sa linéarité forme, galbe, contour et cela sans effort qu'on sente, sans travail : ni de moi pour saisir, ni d'un ouvrier pour faire. Un ange passe, c'est vrai. Les lis des champs non plus, si idéalement vêtus, n'ont pas filé. Grâce veut dire gratuité. L'oreille ici est récompensée, pour aucun autre mérite que le tout premier : s'être ouverte.

Ces sons peuvent se former d'un violoncelle, d'un hautbois, d'un gosier. D'où que ce soit, à moi il semble qu'ils obéissent ou en tout cas répondent, correspondent, à une voix qui s'y fond, s'y tait, les conduit – la mienne. A la fois elle s'y oublie et y trouve son meilleur usage : un apaisement, qui comble ; pas abstrait, mais charnel ; et ce charnel a le génie de combler à l'instant le désir qu'il suscite. Me voilà réconcilié avec moi, le monde, et même mon désir.

Si là-derrière il y a eu ouvrier, à lui aussi ça n'a fait qu'arriver ; pas davantage il ne l'a mérité ; il s'est laissé traverser. Son éventuel mérite serait de transparence. Tout au plus il a su s'effacer, ne prétendre à rien. Pour en faire sa voix il a aspiré ce quelque chose qui respirait là. Pas besoin pour cela d'un grand esprit ; mais l'âme nécessairement n'est pas basse. Elle a eu ce don suprême au moins, d'admirer, ce grand mérite, de s'effacer. Pour recueillir *Casta diva* et nous le communiquer, Bellini a dû n'avoir besoin que de feuillages qui bruissent, et de la lune : mais Wagner donnerait dix ans de son labeur pour qu'il lui en arrive autant.

Le don le plus divin ne choisit pas qui il touche. D'où cela est-il donné, et à qui de préférence ? Grâce est gratuité. Telle voix humaine est née pour se déployer dans le temps mélodique, et tout naturellement y apporte plasticité, galbe, évidence. Il n'y a qu'à entendre Elisabeth Grümmer dans *Der Freischütz* ou *Figaro*. La mélodie n'est que cette émanation, son âme qui s'effuse. Tel instrument semble expressément façonné pour épanouir le son en mélodie : talent inné chez l'alto, le violoncelle, la viole d'amour. Peut-être déjà à son état sauvage, qui est cruel, la nature a vocation à susciter ce don rédempteur qu'est le chant : et Orphée n'a eu qu'à venir. Et l'ébranlement premier, l'émotion, s'est fait mélodie.

Autre miracle : une fois cela chanté et entendu, plus jamais ce ne sera perdu. La bonne forme une fois saisie continue, dedans. Les paroles se perdent, peut-être aussi la couleur de l'instrument, le timbre de la voix ; mais pas la forme, le contour. La mélodie est spontanément mnémotechnie. Elle suscite, modèle et nourrit une mémoire qui lui est propre. Ainsi, parce que écouter dehors a été facile, me voici capable d'entendre au-dedans. Tel est le vertigineux pouvoir de ce qui semblait ne rien faire que flotter, et m'effleurer. Les Muses sont magiciennes, et leur mère à toutes est Mémoire.

Cette grâce qu'elle nous a faite sous son vêtement de mélodie, la Musique va nous demander de la mériter ensuite, là où elle se fait plus artiste, plus sévère, plus secrète ; là où il faut chercher la mélodie, la pressentir, en quelque sorte la *vouloir* ; apprendre à la sous-entendre dans le flux sonore plus heurté, brusqué, interrompu qui nous vient, notamment, d'un piano. Car quelque chose insiste pour quasi chanter, dans le piano de Beethoven et du dernier Brahms, instrument le moins propre à produire la coulée sonore qui semble matière première obligée de toute mélodie. Et combien la merveille, alors, est plus haute ! Vous la sous-entendrez, dans la turbulence affichée de l'*Impromptu en fa mineur* de Schubert. Un arc est tendu là, invisible derrière les heurts et coupures et intermittences du discours, et la lecture de la musique écrite ne vous en montrerait rien ; mais il faut bien que l'interprète de génie, Serkin par exemple, l'ait cherché dans ce qui très ostensiblement l'enfouit et le dérobe, et c'est ce chant invisible, que dis-je : *inaudible*, qui guide ses doigts, et transporte mon écoute ; cet arc tendu, qui fait que ça ne tient pas au sol, mais flotte et, moi, me met au ciel sans que j'aie quitté terre. Vous la sous-entendrez chez Brahms, dans la *Ballade n° 4*, qui travaille les textures les plus encombrées, des sargasses presque, d'où à grand-peine elle pointe. Depuis les fonds d'en bas cela sourd : d'où juste ce peu de lumière jusque dans notre caverne, mais qui nous sauve.

Mendelssohn-Bartholdy, Félix (1809-1847)

Toujours jeune, net, frais et même printanier. Mais *né prêt*, adulte en quelque sorte, d'avance formé. De la génération éblouissante du second romantisme, Schumann, Chopin, Liszt, c'était lui l'aîné ; sa précocité le met forcément en avance sur eux, sinon un chef de file (ou surtout d'école), un sage ; un héritier en tout cas. Le premier génie musical créateur, il est né avec une cuiller d'argent dans la bouche, le premier d'ailleurs à être juif : dans son cas cela voulait dire la banque, mais surtout la grande culture européenne humaniste, et le protestantisme des convertis sincères. Il y avait du talent chez les Mendelssohn-Bartholdy : la sœur, Fanny, pianiste et compositrice aussi (mais mineure), n'a pas été sans montrer à Gounod, dans leur séjour à Rome, quelques-uns des parrainages artistes qui l'ont fait Gounod. Mendelssohn n'avait pas seize ans quand il fit son *Octuor pour cordes*, formule neuve, qui veut qu'on soit magistral d'écriture et d'oreille : il n'est pas sûr que personne jamais, à pareil âge, ait composé œuvre de musique pure aussi élaborée, développée, *achevée* – et inspirée en même temps. Sa musique de scène pour *Le Songe d'une nuit d'été* suffit pour placer son œuvre sous le signe du divin. Mais tant de dons, de facilité, de réussite pourraient bien être signe d'aussi quelque uniformité, ou indifférence. Sa régularité dans l'excellence ternit un peu un compositeur toujours brillantissime, comme s'il était forcément

académique et, au fond, appliqué. Il est vrai qu'il a pu écrire quatre transcendantes symphonies sans marquer le monde de la symphonie, et qu'on ne les retienne que par leurs noms pittoresques, *Italienne*, *Ecossaise*, etc. ; et ses concertos pour piano (même avec Serkin), ou pour violon (même avec Heifetz) sans jouer dans la même cour que Beethoven (évidemment) ni même Schumann. La compétition est formidable certes : mais eux, tout simplement, sont *moindres* (de dimension ; de projection ; de propos).

Le souffle chez Mendelssohn était d'ampleur un peu courte, c'est clair ; l'ambition aussi sans doute : c'est le revers d'être né coiffé. Typiquement il n'a même pas essayé l'opéra ; aussi typiquement, aux yeux d'une Europe mélomane, il était l'homme (certes génial) de *Romances sans paroles*, choses exquises qu'on feuillette et effeuille au piano quand on est demoiselle et qu'on rêve. Son goût pour ce qui est grand, élevé, déployé, *public* enfin, on aurait dit qu'un réflexe d'élégance bien née le cachait. Longtemps l'Angleterre (pays à chœurs) a été seule à révérer *Paulus*, *Elijah*, grandioses avec décence, fervents avec pudeur, et simplement superbes. Mendelssohn se disait peut-être qu'il avait assez fait dans cette direction en ressuscitant à Leipzig même la *Passion selon saint Matthieu*, oubliée depuis Bach. Les nazis le proscriront comme juif ; son lied *Auf Flügeln des Gesanges*, à peu près ce que la rêverie allemande a chanté de mieux élevé et plus délicieux en fait de *Sehnsucht*, a été gommé de la mémoire nationale (Heine, en plus, en est le poète. Deux juifs !!). L'impertinent Beecham en tournée en Allemagne ne s'est pas privé de mettre une gerbe au monument de Mendelssohn, resté debout.

Menuhin, Yehudi (1916-1999)

Il ne serait qu'un grand violoniste (d'ailleurs plus beau de traits qu'aucun, et toujours resté beau : ce qui veut dire quelque chose), il n'aurait pas à figurer ici. Mais dans notre vallée de larmes, de sécheresse et de scepticisme, Yehudi Menuhin a été bien plus que cela : d'enfance, cette apparition miraculeuse, qui prouve que la musique vient, qu'elle est à nous et pour nous, qu'elle fait du bien. Cette grâce d'enfant, il l'a portée dix grandes années, souriant et simple, y ajoutant la bonne grâce qui est un don de plus. L'extraordinaire est que, devenu une grande personne, puis un sage et, pour finir, un lord, il ait gardé cette bonne grâce, malgré tout ce que le siècle et lui-même avaient traversé. Le miracle avec Menuhin, disait Arrau (lui-même enfant prodige, et subséquemment sage), c'est que *l'autorité,* l'incontestabilité lui soient venues, aussi simples et naturelles qu'avait été son pur génie d'enfant. Parfaitement préparé et protégé (mais non pas couvé) par une famille musicienne et aimante, à peine lancée sa vie itinérante de très jeune virtuose, il a eu l'immense fortune de connaître aussitôt des temps de pause, d'étude et de réflexion avec les meilleurs pères adoptifs : Bruno Walter, Adolf Busch, Georges Enesco enfin. Le disque acquérait alors sa pleine et belle sonorité, et le violon de Menuhin a montré au monde entier comment Bach s'entend et se chante, et qu'il est notre frère. Une spiritualité venue de plus loin nimbait de toute façon le front de l'adolescent gracieux porteur d'un message de paix, auquel la guerre apportait si vite le plus atroce démenti. Menuhin sera alors l'homme qui réconcilie. Il sauvait Bartók exilé aux Etats-Unis sans ressources, en lui commandant l'ultime et sublime sonate pour violon seul, qu'évidemment il créera ; après la guerre, c'est à Furtwängler vilipendé qu'il tendrait ostensiblement la main, en terrain de paix, à Lucerne, au nom de Beethoven. Tout ce que Menuhin faisait sera mission, message ; de bout en bout, il incarnera, debout, fraternel, donnant l'exemple, une façon d'être homme attentive et toujours proche, que la musique qu'on pratique, la musique qu'on écoute, fait plus chaleureuse encore. D'emblée, d'enfance, il était indemne de toute vanité. L'enfant béni a pu vivre vieux, la pâle et pure lumière dans ses yeux était restée la même.

Messe

La messe est une célébration religieuse, point barre.

Je rappelle pour mémoire la pratique courante dans mon jeune temps. En semaine, messe en latin (évidemment), sans homélie, dite messe basse (le fait est qu'elle était marmottée, et expédiée). Aux dimanches et fêtes, messe chantée : cantiques en français ou, pour plus de solennité, le grégorien facile, su par cœur et chantable par tous de la *Messe des Anges*. Il fallait entendre avec quel entrain alors tous y allaient de leur *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* et *Sanctus*. Il est naturel, spontané à la ferveur de chanter, et on chantait à la messe ce qui ne se chante que là, ce latin noble et modeste, ces cantiques pieux et sucrés. Cela, collectivement. Sinon on se tait. Plutôt que la musique, la messe veut le silence.

Or par nature, je le crois passionnément, la musique nous fait toucher quelque chose de saint, non pas surnaturellement mais humainement et, si je puis dire, laïquement saint ; très humble sainteté, où la musique accède de façon en quelque sorte franciscaine : par esprit de pauvreté, en dépouillant les ors, la pompe, les encens. Pour peu qu'on ait le sens, ou plus simplement *la faim* du sacré, un seuil peut se franchir ici, et de là à l'infini. Non moins passionnément je crois à ce qu'a de sacré une messe, même basse. Mais ces deux sacrés n'en font pas qu'un, ils ne s'additionnent pas, et ont tout à perdre à se trouver imprudemment confondus.

Mais voilà : il a fallu célébrer dans les églises les victoires des rois ; un *Te Deum* ajouté est trop peu, on y a donc mis des messes entières, avec trompettes et tambours. La pompe du militaire s'additionnant, elle, très bien avec la pompe de l'ecclésiastique, ce qui au Champ-de-Mars serait parade et carrousel se rapatrie (recueille) à l'église : ainsi la victoire du roi redouble sa gloire (et avec fanfares ajoutées) d'être mise aux pieds de Dieu, qui est le plus vrai roi. *Soli Deo Gloria*, mais *Soli Regi Victoria*, le roi guerrier. C'est tout profit pour tous, et la profusion baroque s'en est régalée, Haydn surtout, proclamant non pas la séparation, mais la fusion, triomphaliste, de l'Eglise et

de l'Etat. Les titres parlent d'eux-mêmes, *In tempore belli*, *In angustiis* (dite encore *Lord Nelson*). C'est les instruments ici qui font toute la pompe, renvoyant les voix, même solistes, à un rang subalterne. Aux messes sans instruments qui brillent, aux messes sans cuivres, on demande seulement d'être dévotes, un peu pauvresses (dénuées), austères : l'assistance n'exulte pas, ne vibre même pas, à la *Notre-Dame* de Machaut, à la *Messe du pape Marcel* de Palestrina. L'orgue est majestueux mais surtout il est nu, il impose silence et même immobilité, Couperin s'en arrangera dans ses messes, celle pour les paroisses comme celle pour les couvents. N'y condamnez pas un roi. Même ses courtisans s'y endormiraient.

Pour patron Mozart n'avait qu'un archevêque, et étant qui il est, il ne peut faire que tel *Et incarnatus est* de lui, simplement parce que c'est du Mozart (mais aussi un peu parce que d'avance il l'entend avec la voix de sa Constance), ne s'envole là où aucune musique simplement baroque ne saurait accéder. Mais c'est peut-être la seule sous-musique qu'on lui connaisse que ses messes mineures donnent à entendre parfois le dimanche, dans les églises de Salzbourg, accompagnant la solennité : musique la plus expédiée par le compositeur, la plus raclée par les musiciens du dimanche, la plus subie par la foule en visite, qui regrette qu'il n'y ait rien à photographier. Une autre ferveur, un autre sacré seraient immédiatement sensibles, chez Mozart, dans les chœurs de sa *Flûte enchantée.*

Pour sauver l'honneur de la messe en musique il y a Bach, et la *Messe en si mineur*. Grande comme elle est, il n'est pas imaginable de lui faire accompagner une célébration. Mais elle est sainte ; elle prie ; elle ouvre une sorte de ciel pour ici-bas (et peut-être bien désigne la vraie porte de l'autre) à qui se donne à elle les deux pleines heures qu'elle dure, ferme les yeux, et voit ! Elle est à la fois le dernier mot de Bach, le rassemble et le conclut en un opus suprême, qui le résume, et tout le parcours à méandres d'une vie laborieuse, pour qui composer, c'est servir. Le *Confiteor* qui proclame la résurrection de la chair est presque la dernière chose qui soit sortie de sa plume presque aveugle ; à l'*Et incarnatus* du Bach ultime s'enchaîne comme allant de soi le *Crucifixus* parodiant *Weinen, Klagen* vieux de trente ans ; les *Kyrie* et *Gloria* ont été composés en 1733 pour l'Electeur, élu roi de la très catholique Pologne (d'où les vocalises, et presque amoureuses, sur le mot *catholicam* dans l'air de basse de *Et in spiritum sanctum* : du très protestant Bach). Tout est composite dans cette messe, on le voit, mais par richesse et surabondance, et sans clashes ni contradictions, patchwork qui juxtapose le décoratif et le mystique : mais comme dans une grande âme tout est grand (disait Pascal), dans Bach tout est de même eau, même tenue, même élévation, même âme, ce qui jubile, ce qui louange, ce qui se tait. Et les trompettes certes y éclatent ! Et mieux qu'en aucune baroquerie de commande, fût-elle de Haydn ! Et en début de *Gloria* ! Mais c'est pour mieux ouvrir au sublime, au surnaturel chœur murmuré qui promet *in terra pax*, expressément, aux hommes de bonne volonté, et à eux seuls.

Mesure

Une mesure, c'est un récipient, un contenant ; ça reçoit, ça contient et ça permet de compter : un litre de lait, un kilo de farine. La mesure en musique contient *de la* durée sonore ; plus exactement encore *la* contient*,* elle qui, indéfinie et immatérielle en plus (ou alors simple vibration, qui n'échappe pas à nos sens, mais échappe à notre prise), *déborderait*. Comment faire qu'elle reçoive une forme, un contour, qu'on puisse compter le flux (l'onde), le diriger, lui donner forme ? Y mettre son art ? La mesure en musique est ce génial détour.

Donc une barre. Un coup d'arrêt, mais mental seulement. Ce qui est afflux (le son, le temps) évidemment continue. Mais un espace clos mental s'est projeté dedans, et voilà : du défini peut s'y écrire en signes ; du défini, donc du nombre, du rythme et, de là, le concret même : le pas, l'allure, et comment ça se décompte. Il a suffi d'un peu d'espace et d'immobilité, d'un papier réglé : et *l'écrit* assume ce pouvoir, permet ce génial détour, de fixer le son à l'avance, de le *programmer.* A gauche, à droite, dans le sens de la lecture, la barre de mesure pose sa borne fictive. Dans le Temps elle découpe *des temps* ; ces temps donnent prise à l'esprit, pour ponctuer, rythmer, donner au mouvement ordre, et aussi des ordres. Où il y a ordre, le sens peut venir. Dans la durée qui est cours le son viendra se couler, faire son lit. La musique sera ce fleuve. Inouï.

Mais ni le monde n'est papier, ni l'écrit déjà musique. Il faudra que cet espace se refasse temps et que ces notes, elles, *deviennent* sons. Puisse y veiller une harmonie préétablie. Sinon, comment ?

Meyerbeer, Giacomo (1791-1864)

Comment ne pas faire des jaloux, des haines même, avec de tels succès ? Sur l'Europe entière il n'a pas été une mode, mais comme un diktat. C'est comme s'il avait eu seul la recette du triomphe, fortune pour l'imprésario, fortune pour le compositeur, folie pour les foules. Et c'est Paris qu'il sacrait en se sacrant lui-même, y alignant ces quelques opéras sur fond de légende ou d'histoire, riches de décoration, fantastiques en tout sens et en rajoutant, rois de ces opéras qu'on a (Blaze de Bury) plaisamment dits *mitrés*, tant ils comportent de défilés et de dignitaires mais qui rapportent le pesant d'or qu'ils valent. Paris apprenait avec eux ce dispendieux mais profitable goût de coûter, cette poudre aux yeux qui y a durablement tenu lieu de mise en scène. Presque dernier venu (Offenbach suivra) des glorieux *importés* qui ont fait la mode lyrique à Paris, Lully, Gluck, Spontini, Rossini, Meyerbeer a eu le flair supérieur de comprendre qu'un Paris même sans Roi-Soleil, Paris à roi plus bourgeois que roi, se veut vitrine, et va dorer qui la dore. Ajoutons qu'à moins

d'un vrai talent de dramaturge et musicien, on ne se vend pas si bien, et si cher. Berlioz (en enrageant quand même) et Schumann lui ont reconnu de souveraines beautés ; quant à Wagner, tout un long temps il a simplement crevé de sentir qu'il n'était pas Meyerbeer, et dès qu'il l'a pu a exigé de faire la grande pièce montée qu'est *Rienzi* pour être traité à son égal ; mais le talent vendeur n'y était pas. *Rienzi* n'a gardé que la pompe et le plon-plon. Dans tout ce qu'il a fait en grand format, Meyerbeer s'est arrangé pour garder l'action (dramatique) ; et mettre la vie (vocale). Ce n'est pas rien.

Né juif berlinois, et de famille opulente, le cosmopolitisme lui était ouvert. C'est donc en Italie, patrie naturelle de l'opéra, qu'il s'en fut, s'étant déjà fait un prénom (Giacomo au lieu de Jakob), essayer de se faire un nom. Son instruction musicale avait été de très haut niveau ; il saura instrumenter, orchestrer à l'allemande, ne bâclant pas à l'italienne tout ce qui n'est pas *voce*. Quelques saisons entre Milan et Venise ont laissé autant d'opéras de lui, et rien comme trace : des titres seuls, qui pourraient être de Mercadante. Mais *Il crociato in Egitto*, triomphal, montre le bout de l'oreille : imagerie (ou ferblanterie) de chevalerie et croisades, des Jérusalem ou des bûchers (parfois les deux) en toile de fond : l'histoire (ou sa légende) offre gratis un coup de neuf à l'imagerie d'opéra, qui a un peu épuisé ses Roland et ses Oreste, ses Armide et ses Iphigénie. Un vent romantique s'est levé, qui souffle sur le théâtre. Meyerbeer ne restera pas cultiver son succès dans une Italie qui ne paye pas, et n'apporte rien aux ambitieux. Déjà Rossini s'est fait européen ; après Vienne il conquiert Paris. Là est alors la vraie Amérique de l'entreprise et du succès en art ; et place d'autant meilleure que Rossini va la laisser libre, choisissant après *Guillaume Tell* de s'en tenir au macaroni. *La Muette de Portici* (Auber, 1828), *Tell* (1829) : juillet change toutes les donnes, l'Opéra inaugure sa salle Le Peletier, et Meyerbeer avec *Robert le Diable* (1831) un nouveau règne lyrique : le sensationnel. Partout l'effet, la surprise, des nonnes qui ressuscitent, un diable qui machine, un héros preux et superténor, de la vocalise où il faut, le fantastique tel que le rêve une époque à romans ; et d'abord une troupe *di primo cartello*, et expressément française, de ton comme de langue : le divin Nourrit, la basse Levasseur (fait insolite, très porteur d'avenir : le personnage scénique prépondérant est une basse) ; plus, oiseaux de haut vol au plumage diversement bigarré, Mmes Cinti-Damoreau et Dorus-Gras. Qui dit mieux ? L'Europe se pressa pour monter ce *Robert* ; soixante salles pleines rien qu'à Paris, Meyerbeer n'avait pas besoin de se presser pour le prochain. *Les Huguenots* cinq ans plus tard seront au plus près de la recette idéale : l'Histoire, et plus la légende. Le fond de décor ici se rapproche ; c'est comme si on était chez Alexandre Dumas (qui est encore à venir) ; Chenonceau va nous faire voir ses baigneuses, sortes de filles fleurs de la reine Margot ; la Saint-Barthélemy (titre d'abord choisi : la censure refusa) va se faire sous nos yeux, le canon l'annonçant, la viole d'amour ayant préludé aux effusions les plus lyriques. Du roman-photo, déjà : mais très artistement colorié, comme sur les lithos de Lami, qui disent tout de l'amour

(et glamour) de l'opéra à cette époque. Nourrit est toujours là ; l'a rejoint la très sublime Cornélie Falcon, qui ne durera que quelques étés, mais fera tout flamber dans son chant. Leur vertigineux duo, annonçant dans son style à lui les ivresses des *Troyens* ou même *Tristan*, mettait Schumann à genoux : la mélodie s'y enfle et dilate jusqu'à n'être plus qu'incandescence de voix, éperdue ; à quoi contraste un très savant et sévère dernier acte, deuil et douleur, avec une basse encore au milieu (le pieux Marcel), solide comme une tour (et avec du creux vocal). La fortune des *Huguenots* a duré, immense, tant qu'ils se sont trouvé des chanteurs chic : nuits d'opéra dites stellaires autour des frères de Reszke à Paris, Londres et New York. Le XX^e^ siècle naissant, la vogue du vérisme, le ton Caruso ont balayé cela ; une curiosité en revient : mais sans des chanteurs de même calibre, est-ce la peine ? Meyerbeer retrouvera le même immense succès avec *Le Prophète* : histoire toujours, mais pas romancée, sévère ; idées en lutte sanglante, fanatisme ; amours résolument au second plan ; ténor (Jean de Leyde, leader des anabaptistes) devenu assez *fort* ténor (le style Nourrit s'est enterré avec cet Orphée suicidé : *Le Prophète* est de 1849 ; Meyerbeer pourrait s'être inspiré de *Rienzi* !) ; transfert absolu de la vedette à une puissante alto, pas forcément jeune (Mme Viardot l'était : mais sa célèbre laideur lui ajoutait des ans) : alto à véhémence mais vocalises aussi (Mme Viardot était une Lady Macbeth mais une Desdemona de Rossini aussi, sœur de Malibran et de même école). Opéra *mitré* pour autant, avec ses foules (dont une vouée à un massacre), un couronnement dans une cathédrale, un palais qui brûle pour finir. La formule du grand opéra à la française, spectaculaire, à effets, est restée la même ; la donne vocale en a changé ; le chic français bientôt va radoucir, et devenir Gounod. Meyerbeer donnera encore *L'Africaine*, en 1865 seulement. Avec un naufrage en scène, il renchérit : mais décidément comme sur le sujet des anabaptistes Wagner pouvait faire mieux, ainsi demain *Aida* pour cet épisode amoureux sur côte d'Afrique. Meyerbeer avait eu l'extravagante fortune de frapper ses deux grands coups en pleine euphorie de l'opéra vocal, encore en peine de sujets plus musclés, et dans un soudain et bref vide mondial : Bellini meurt, Rossini choisit de se taire, Verdi ni Wagner encore n'existent, ni même Berlioz, Donizetti avant *Lucia* fait des histoires de reines qui vivent et meurent par la diva, et elle est seule (et des comme Pasta et Malibran, il n'y en aura plus) ; en plus, Paris est encore lumière du monde. Tout cela fait-il vraiment un style ? Ou seulement une colossale vogue ?

Milhaud, Darius (1892-1974)

L'identité est la plus affirmée qui soit : un juif du pape, et fier de l'être, né à Aix, d'une vieille famille du Comtat venaissin. La chanson de pays, la mélopée juive aussi trottaient dans sa tête depuis toujours, le chant fut son premier gribouillage ; violon ensuite, à Aix même ; puis Paris à dix-sept ans et, au Conservatoire, Gédalge, Widor, d'Indy, les influences. Il a raclé du violon dans l'orchestre d'étudiants conduit par Dukas. Sa facilité à vivre, à se lier conduira à presque trop de contacts, dans la griserie juvénile d'être étudiant, et parisien. Le meilleur, le plus fécond fut Francis Jammes, un poète, et pour longtemps un inspirateur (spirituellement aussi) ; et la meilleure porte que d'emblée celui-ci lui ouvrit fut celle de Claudel, qui lui rendit l'immense service de l'arracher à Paris et de l'emmener comme son secrétaire, à vingt-cinq ans, à Rio de Janeiro où il allait en poste. D'où le double profil, enraciné à jamais dans son terroir, sa tradition, sa foi ; et voyageur, mais qui sait voir. De là et des Antilles (sur le chemin du retour, après la guerre) il rapportera des rythmes, des timbres et des couleurs chez lui authentiques, quand prospérera à Paris une musique nègre largement d'imitation. L'exotisme dans *Saudades do Brasil* (son succès le plus public), mais aussi *Scaramouche* et *Le Bœuf sur le toit*, n'est pas de mode, mais de mémoire ; *La Création du monde*, ambitieux ballet, nègre et d'âme et de sonorités, fait entrer le jazz et le blues pour la première fois dans la symphonie mais comme chose qui va de soi. Milhaud de retour fut fêté comme un peu le touche-à-tout surdoué de la jeune musique : de fondation évidemment dans le disparate absolu (le ramassis de hasard) qui fut baptisé groupe des Six. Il composait comme on respire : il ira au numéro d'opus 443 ; et en tout genre. Claudel sera de bout en bout dans sa vie et son œuvre, comme un fil rouge. Il y eut *L'Homme et son désir*, ballet ; puis Claudel l'initiait à *Agamemnon* d'Eschyle qu'il traduisait : d'où ensuite *Les Choéphores* et *Les Euménides*, oratorio de scène, hiératique ; mais mieux encore *Christophe Colomb*, projet commun à Claudel et Max Reinhardt et

dont Strauss aurait à l'origine dû être le musicien. Claudel imposa Milhaud, et le projet passa à l'Opéra de Berlin : d'où création (en allemand) soignée par Erich Kleiber exactement comme l'avaient été ses *Wozzeck* et *Jenůfa*. Inutile de dire que Paris, piqué, boudera l'œuvre. Milhaud retrouvera Claudel à titre posthume, en fin de parcours lui-même, en 1972, avec un *Saint Louis roi de France*, opéra-oratorio du septième centenaire à Rio de Janeiro. Ainsi jusqu'à la fin il restait fidèle à l'opéra à qui il avait donné deux chefs-d'œuvre brefs, sobres et sans *pathos*, amers*, Le Pauvre Matelot* et *Les Malheurs d'Orphée.* La plume du compositeur se fera plus inutilement torrentielle dans les grands machins historiques que seront *Maximilien* puis *Bolivar*, deux sujets d'Amérique latine, pour Paris, et deux flops sans appel. Mais ils le changeaient de l'infinitésimal de ses opéras minute (et qui méritent textuellement leur nom), *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane* et *La Délivrance de Thésée.*

Le Milhaud bref est le meilleur, comme le montreraient assez, si on les explorait davantage, les mélodies innombrables de ses jeunes années (que souvent il donnait en première audition avec Jane Bathori, lui-même au piano). On avoue (sans jamais l'avoir entendue) se méfier d'une trop juvénile *Alissa* (1913), thème sans doute un peu trop *cherché* pour lui, d'après le Gide de *La Porte étroite* ; la même année, sept poèmes de *Connaissance de l'Est* le faisaient entrer en Claudel, avec d'autres affinités (chinoises et objectives ici) ; il récidivera avec *Corona benignitatis anni Dei* pendant la guerre. Mais c'est presque infiniment plus tard, une autre guerre franchie (qu'il passa aux Etats-Unis, où de longue date il enseignait annuellement), qu'il reviendra publiquement à Francis Jammes, son inspirateur premier, et à tout autre hauteur, avec *Fontaines et Sources* et *Tristesses* (ce dernier titre déjà partiellement traité par Lili Boulanger). Rien pourtant chez Milhaud n'est simple, beau et prenant comme les *Poèmes juifs* de 1916, dont Régine Crespin a laissé une lecture poignante ; puis les *Six chants populaires hébraïques* : là, ce qui parle en lui, c'est l'immémorial. Mais il pouvait être coquet, délicat, délicieux – et combien vocal ! Ses *Chansons de Ronsard* pour Lily Pons,

brillante vocalisatrice (et rien que cela), ont été rendus à leur poésie pénétrante par Janine Micheau – disque historique, que Milhaud dirige lui-même.

Ainsi la voix, le souvenir de la voix, le chant conduisaient de bout en bout une longue carrière, l'inspiraient. Mais le prolifique Milhaud touchait à tout, et tout le temps. Vingt-cinq concertos, douze symphonies ; le cinéma avec *Madame Bovary* (pour Jean Renoir et Valentine Tessier, d'où un délicieux album, pour le piano) ; dix-huit quatuors à cordes, plus que Beethoven et Chostakovitch, et dont les n^{os} 14 et 15 (numéros prédestinés) offrent la particularité de pouvoir être joués *en même temps*, en octuor. On mesure là l'indépendance phénoménale de la puissance d'attention chez Milhaud, celle d'un *computer* : des témoins ont affirmé l'avoir vu écrire une œuvre tout en écoutant le *play-back* d'une autre, à corriger ! Du symphonique à foison, du ballet (on a vu jadis une '*Adame miroir*, d'après Genet peut-être bien, dont on confesse n'avoir gardé aucune idée sonore). Là est un peu la difficulté avec Milhaud. Il a tant composé, et en tout genre, qu'on ne sait par quel bout le prendre ; et alors, eh bien, on le laisse ! Paradoxal purgatoire d'un auteur à qui le succès vient, jamais remis en cause, et par trop prolixe.

Moderne, modernité

Le moderne est du jour, il en est fier. Il fait prendre un coup de vieux à ce qui existait avant, il le périme. La mode (même mot, au fond) fait pareil. Son acte premier est qu'elle *démode*. Ainsi dans les crémeries l'œuf frais du jour déclasse le moins fraîchement pondu. Patience ! Némésis (*alias* : l'ordre du monde) veille. Demain il sera d'hier.

Certes l'œuvre d'art n'a rien de l'œuf. Pondre s'expédie, c'est couver (fomenter) qui prend son temps. Qu'elle se prétende moderne (devant être appréciée comme telle) ne garantit pas qu'elle puisse en cette qualité faire de l'usage, et durablement périmer le reste. Certaines le font, sans y penser. Des pommes de Cézanne, la *Sonate n° 22* de Beethoven, à chaque contact nous frappent comme neuves, se suffisant, surgissant et nous faisant nous-mêmes nouveaux, comme si chaque fois, dans le monde, ou en nous, elles balayaient quelque chose qui traîne les pieds, faisant obstacle ou frein. Mais ces pommes, cette sonate, Cézanne et Beethoven ne les ont pas conçues, programmées, affichées comme modernes. Ils se sont contentés de les faire telles qu'ils se sentaient tenus de les faire, parce que c'étaient elles, parce que c'étaient eux. Et eux, pour rompre, pour opérer cette cassure dans l'Histoire (à supposer que l'art ait une Histoire), ils n'ont eu besoin ni de justifications ni de modèles. Les fleurs non plus, d'ailleurs, à chaque floraison neuves comme un sou neuf. Pour autant, elles ne sont pas la nouveauté. Elles sont le *renouveau*, qui fait sortir ce qui sera de ce qui a été. Il est cyclique, indifférent

à l'accident qu'est l'individualité éphémère. Le progrès fait piètre figure au regard. Lui se doit d'aller droit devant, sans réplique, sans retour et, se flattant d'aller plus loin, ne fait peut-être que s'éloigner. Beethoven, Cézanne n'ont pas eu le sentiment qu'allait exister de leur fait un avant et un après, qu'ils produisaient l'irréversible. Ils ne se sont pas dit qu'avec leur art ils écrivaient l'Histoire, ou s'y inscrivaient. Ils laissaient ce fonds de commerce au philosophe ou à l'historien de l'art.

Le fait est cependant que telle modernité proclamée peut avoir la vie dure, mais il est rare que sa propre foi en elle-même y suffise : il s'y ajoute (ou s'y substitue) de la doctrine, de l'idéologie (ou même de l'intégrisme), le culte enfin (avec inquisiteur autour) d'une personnalité-prophète. La nouveauté alors date, l'œuf n'est plus du jour, mais quelle endurance, mazette ! Quel coffre ! Tel *Marteau* ne s'est pas rouillé en trois quarts de siècle, tel *Pierrot* délavé depuis un entier. Modernes ils sont, définitivement et par définition. Disons : de droit divin, et taisons-nous, à genoux de préférence.

Et voilà que tout d'un coup on pense à cet autre qui disait beaucoup aimer la jeunesse, ayant été jeune lui-même. Mais, coco, c'est justement parce que tu l'as été que tu ne l'es plus ! Tout fane : et le boulézien ne recommence pas, ne continue pas, ne rajeunit pas son grand homme. Il ne fait que le diviniser. Ainsi vraiment, pour incarner l'avenir et nous y faire croire et aspirer, on aurait définitivement et comme par définition une création pas vraiment fraîche du jour et tout sauf continue, institutionnalisée dans notre révérence ? Retournons plutôt à nos pommes, à nos lis des champs… Eux ne tissent ni ne filent, ils sont nouveaux chaque fois et hors progrès, les bienheureux, hors modernité. Cycliques ils sont. Et lui aussi l'est, au fait, « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »…

Modulation

Laissons-nous emmener en forêt par Schubert. Musique et paysage ne font qu'un, nous avançons, en promeneurs. Ce n'est pas le paysage qui change, non, pas si vite : mais les rais de lumière par instants s'inventent une autre façon de passer en oblique entre les feuilles. Alors c'est comme une autre humeur du paysage qui imperceptiblement passe : tant il est vrai que les paysages sont des états d'âme. Dans la musique il a suffi d'un bécarre sur une note. Ce *si*, on l'attendait bémol, et pour ce rien d'altération, pour un seul son, mais qui appartient à une autre tonalité, voisine certes, mais d'humeur, de couleur, de température pourrait-on dire, bien autres, soudain nous frissonnons. Ainsi quand le soleil est à lui seul toute la chaleur d'une matinée frisquette : qu'un nuage passe dessus, nous frissonnons.

Ou bien c'était un tournant : et le paysage en effet a changé ; une vue ; la plaine soudain. Une note unique n'y suffirait pas, ce n'est plus là allusion,

suggestion, mais toute une phrase, ou période : pour le promeneur un bon bout de chemin. Il faut qu'une tonalité ait de façon assez stable installé ses coloris, les humeurs qui vont avec : autrement, ce glissement vers l'humeur altérée, nous ne le sentirions même pas ; ni à plus forte raison le simple signal du bécarre, qui sans l'effet de contraste qu'il produit passerait inaperçu.

On a dit Schubert, et ce n'est pas un hasard si Schubert est en musique (dans son piano presque systématiquement) le maître de la modulation, s'il multiplie ces *glissements*, qui vont nous faire faire tout un lacet encore du même chemin – on dirait que c'est sa façon à lui de continuer, en juxtaposant des vues (vues animées), qu'il se contente d'éclairer autrement (mais avec quelle subtilité inventive qui n'est pas d'un peintre, mais d'un homme de théâtre : un cinéaste presque), lui qui ne développe pas volontiers en dialecticien, comme Beethoven sait si bien faire. C'est que Schubert est un magicien du paysage : l'imagerie symbolique où il nous entraîne est celle de la promenade, du fil de l'eau (et on perd le fil), de l'égarement peut-être. Et la modulation opère de tels glissements de terrain et de vue que se perdre avec lui est grisant. Rien chez lui n'est plus ensorcelant que ce changement d'éclairage (d'éclairage et non pas de décor : lui ne bouge pas), le plus simple de tous. On glisse de majeur à mineur, à peine si on s'en aperçoit, mais on pourrait croire que cet effet aussi, hypnotiquement, il nous le module, la zone assombrie appelle, invite avec tant de douceur, son demi-jour la fait si amicale soudain, plus que la clairière derrière nous.

Laissez-vous prendre, porter par les sonates. Elles n'avancent pas. Mais dans leur *surplace* scintillant, la modulation est tout ce qu'il y a de mouvement. Le mouvement des immobiles. Le voyage non pas fait, mais rêvé.

Monteverdi, Claudio (1567-1643)

On n'imagine pas aujourd'hui à quoi en 1950, environ, ses rares et très exclusifs zélateurs faisaient ressembler Monteverdi. Le public ne sachant de lui autant dire rien – juste une image comme un timbre-poste, avec barbiche sage, il appartenait à ceux qui savent, bibliothécaires et musicologues. Ils l'affirmaient immense, mais le montraient surtout embaumé, empesé. Les premiers 33 tours d'Archiv Produktion (à vocation musicologique, faisant autorité) le revêtaient de timbres de musée, grêles, avec voix prudes pour dire les passions. Où étaient l'invention et le jaillissement ? La verve supposée shakespearienne ? Monteverdi avec *Orfeo* créait l'opéra ; quarante ans après il était assez vert (mûri, aussi) pour aligner coup sur coup un opéra parfaitement immoral sur Poppée couronnée, un autre sur Ulysse revenant, édifiant au possible, et mourir. Mais que nous montrait-on de ce qui a dû être pure baroquerie, foisonnement, avec griseries, folies et la fête surtout, celle de la

fantaisie, celle des timbres ? Cet *Orfeo* justement ! Le ténor Archiv, un M. Mieli, y était blanc de craie, à la fois doctoral et couinant. Est-ce en chantant ainsi, et dans cette Béotie de bibliothèque, qu'un dieu a fait danser les pierres ? Ce n'est pas ce qu'avait laissé espérer un album périmé de madrigaux réalisés par Nadia Boulanger, avec manières musiciennes courtoises, un coquetage à la fois alangui et éperdu, un ensemble vocal où des individualités s'enivrent de se fondre, avec quel charme ambigu ! Cela au moins, authentique ou pas, mettait en appétit. Valéry avait préfacé l'album. Qui nous ouvrirait le trésor de ces madrigaux, qui sont dix livres et plus ?

Les dix ans qui suivirent, le disque explorant tout, Monteverdi peu à peu émergera. Mais sous quelles sauces ! Glyndebourne instrumentait faussement ancien (et faussement joli) une *Incoronazione di Poppea* parfumée Leppard, très coupée, la première au disque. Qu'on ne croie pas qu'elle ait choqué, au contraire ! Vingt ans plus tard, Paris, jamais fâché d'être en retard, se régalera de cette même sauce pour une *Poppea* devenue grand cirque vocal (Mmes Jones et Ludwig, MM. Vickers et Ghiaurov), ignorant superbement le fait qu'ailleurs, entre-temps, un Monteverdi plus vrai s'était quand même fait jour. Les madrigalistes de Lugano ont été les premiers : chambristes vocaux virtuoses, mais individus pour autant, distincts, distinguables, unis et fondus seulement par le style. Quelle révélation d'entendre la mythique *Lettera amorosa* non plus grisonnée par un baryton docte qui a l'air de dicter, mais lue par la destinataire, la seule qui peut oser savourer à haute voix les mots d'amour et qu'ils lui fondent dans la bouche – Elena Rizzieri, *lingua romana* dans une *bocca toscana* ! Ainsi les défricheurs s'empêtrant, les uns dans leurs scrupules, les autres dans leurs audaces, Monteverdi pas à pas avançait. On s'est trouvé entendre Harnoncourt (celui qui défrichait le mieux) rêver tout haut de monter les trois opéras s'il trouvait le bon metteur en scène ; et Ponnelle de son côté (celui qui en scène savait montrer l'esprit dans et par la lettre) dire qu'il attendait le bon partenaire musical. C'était en 1973. Quand en 1975 Zurich annonça que ces deux-là, ensemble, allaient monter *Orfeo*, *L'incoronazione* et *Il ritorno d'Ulisse in patria*, pensez si on courut !

Harnoncourt et son Concentus Musicus s'étaient mis en pourpoint avec collerette : très seyant pour diriger comme pour manier le théorbe (lequel, à l'occasion promu *dramatis persona*, montait sur scène). Quelle unité, quelle riche, foisonnante unité de style ! Ici tout consonnait, tout se répondait, le décoratif à l'ornementé ; les timbres des instruments aux inflexions et gestes des chanteurs et même à leurs costumes : chanteurs parfaits autant que naturels acteurs, maniant l'italien comme langue maternelle, le *parlare cantando* comme seconde nature. Quel choc ! Ce Monteverdi qui inventait certes ne tâtonnait pas, ne balbutiait pas. Théâtralement, c'était comme s'il avait eu tout Shakespeare derrière lui, su par cœur, assimilé. Un quart de millénaire avant Wagner il donnait l'exemple même de l'œuvre d'art total(e), tant ici chacun de ses éléments disparates vivait, s'exprimait pour lui-même, tout en s'intégrant à un ensemble ludiquement foisonnant. Parler, bien dire, ici

sont musique déjà ; le geste ne dure ni plus ni moins que ce que durent le son produit, l'inflexion, l'expression, dans une vérité de concordance toute cinématographique. La réciproque va de soi. Jamais Monteverdi (avec son don mélodique, ce serait pourtant facile) ne se permet un de ces beaux moments musicaux hors action où un personnage seul et immobile n'a besoin que de son chant pour s'incarner à plein (comme fera la Comtesse de Mozart dans *Porgi, Amor*) ; ne permet que la musique stoppe l'action, pour laisser place au chant. Quoique la musique soit par essence artifice, tout ici est pour la vérité, la vérité *hic et nunc*, qui paraît et dure ce qu'elle durerait dans la vie. Aussi sur la scène de Zurich *l'instantané* suffisait pour montrer, ou à tout le moins suggérer : tant chaque instant déborde de signes à la fois et de sens. On ne risque pas d'oublier la main de Poppée pour retenir son empereur jetée en travers de son torse, en même temps que sa voix le caresse d'un *mia palpabile luce*. Tout geste est musique, mais c'est la musique qui suggère le geste, l'inspire, géniale *souffleuse.* Divine connivence vraiment, mais comme il a fallu que les deux maîtres d'œuvre s'entendent, se concertent ! Harnoncourt et Ponnelle l'ont fait. Mais qui d'autre depuis ?

Depuis que Monteverdi n'est plus à découvrir, il est à défendre plutôt, désormais, contre deux enthousiasmes également assassins : les doctes qui le constipent, l'énervent, l'empèsent au nom de la musicologie ; les metteurs en scène qui le font voyou à cause de Caravage ou simplement déjanté, au motif qu'il n'est que passions (c'est vrai), que les passions c'est la vie (encore vrai), et que la vie c'est aujourd'hui (toujours vrai). Il n'empêche : Monteverdi n'est pas dans notre aujourd'hui. Il est trop pleinement et exactement exprimé dans ses manières, son maniérisme, son *stile rappresentativo*. Les valeurs esthétiques ici ne sont pas des indications, mais des impératifs. Les déplacer, les dissocier, c'est le tuer. Dans la vraie Rome sénateurs et licteurs, Othon ou Sénèque, peuvent préfigurer ce qui se passera deux mille ans plus tard en Afghanistan, et chez Shakespeare à la rigueur. La musique ici ne permet pas ; elle a besoin que ce qu'elle fait entendre l'exprime et lui ressemble. Monteverdi dramaturge permet tout ; mais il est musicien tout autant ; il lui faut ses égards d'artiste.

Le choc premier dans sa vie, ce qui l'a fait naître à l'art, c'est cette façon qu'a la voix humaine en chantant d'épouser à la fois le mot et le sens, de les marier amoureusement. Cela le ravissait, au sens propre, frappé (ce sont ses mots) « d'amour et d'étonnement » ; son âme en ressentait « l'aimable tyrannie ». Les passions le fascinaient, sujet neuf dont c'est lui qui le premier porterait à la scène la plus juste et pleine expression. « J'ai remarqué que parmi nos passions… » Est-ce Descartes qui parle ainsi ? Non, le *Traité des passions* est encore à venir. C'est Monteverdi, dont la *Seconda Prattica*, de 1624, théorise l'expression en musique, et lui prescrit les meilleurs exercices. Il tenait (et l'a prouvé dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*) que les mots chantés sont à eux seuls un théâtre, qui suffit. Qu'on se garde donc d'y superposer un autre, de pur caprice, et fatal à cette harmonie passionnément voulue. 1624 ! *Orfeo* a vingt ans déjà, *Poppea* et *Ulisse* ont à attendre presque autant. Qu'on se représente Monteverdi à l'avant du Bucentaure. C'est lui qui, en musicien, préside aux noces annuelles du Doge et de la mer. Mais Descartes aussi est à Venise, pour les fêtes de la *Sensa.* Ils sont peut-être tous les deux à bord, deux suprêmes analystes des passions, dont l'Italien donne la preuve par la musique. Précieuse vérité. Maintenant qu'on l'a repérée dans sa profondeur chez ce génie prophète, qui n'a pas demandé à renaître, il est, osons le mot, devenu sacrilège de la défigurer.

Moussorgski, Modeste (1839-1881)

Jusqu'alors la musique en Russie s'était surtout écrite et écoutée à l'européenne, pour un public cultivé, liseur de romans. Les opéras de Glinka étaient italiens, avec seulement (pas même toujours) des sujets russes ; les personnages chez Tchaïkovski sont russes d'âme et de sol, Dieu sait (ils viennent de Pouchkine), mais c'est avec Schumann qu'ils rêvent au piano, et

ils valsent sur le *Faust* de Gounod. Expressément Moussorgski rompait, et il choqua. Il voulait une musique authentiquement, autochtonement russe, une qui ressemble au peuple russe, popes et moujiks confondus, avec ses coloris crus et criards qu'on prend pour des fautes de goût, ses rugosités, aspérités, rudesses qui sonnent comme autant de solécismes. D'entrée de jeu il s'était mis hors *establishment*. C'est maman, pas mieux, qui le faisait pianoter, pas plus ; en fait de conservatoire il intégrera la Garde impériale, restera fonctionnaire, et obscur, à jamais autodidacte par goût (ou par timidité), avec pour principal bagage les conseils de Balakirev. Sa vie entière il restera conscient de ses lacunes, doutera de son talent et, d'abord, de sa légitimité comme musicien. C'est lui pourtant qui à pas même trente ans osait faire opéra de *Boris Godounov*, et d'un coup d'aile éclipsait, faisait disparaître une version originale signée Pouchkine ; déjà il avait donné sa *Nuit sur le mont Chauve*, à peu près tout ce qu'il fera d'orchestral ; viendront, pour ses trente-cinq tout juste, *Tableaux d'une exposition*, hapax absolu de la musique pour piano. Rien de pareil ne s'était fait jamais ; demandant l'injouable au pianiste, et certes ne l'en récompensant pas ; d'ailleurs innovant à tous égards, et déroutant d'autant. Moussorgski s'y improvise (l'adaptant à chacune des vues que son *Exposition* propose) caricaturiste ou reporter ou visionnaire ; avec un piano tout en noir et blanc pour un pittoresque tout en couleurs et parfois criailleries. On sera bien long à faire comme lui, dans de si libres promenades ; Ravel dans *Gaspard* en reprendra des idées sonores ; Janáček et Bartók sur leurs chemins à eux se donneront (en rien sous leur influence) même éclectique liberté : les pianistes ne les jouaient pas. D'ailleurs, à quarante-deux ans Moussorgski mourait, et ce n'est pas une *Khovantchina* laissée inachevée qui l'aurait davantage établi ; ni les incroyables mélodies qui l'auraient fait plus directement accessible : elles ne seront découvertes (on n'ose pas dire connues) que bien plus tard.

L'*establishment* qu'il ignorait, bien plus par timidité que par arrogance, l'a récupéré de la plus cruelle et inique façon, et on a le grand regret de compter Ravel parmi les embaumeurs. Inacceptable au public avec ses dissonances, aspérités et clashes de timbres, un premier *Boris*, d'ailleurs sans rôle pour femme (l'acte polonais ultérieurement y pourvoira), tombait désastreusement. Il y a eu de la piété dans le soin que Rimski-Korsakov mit à gommer, édulcorer et rendre acceptables ces sauvageries sonores et *Boris*, fabuleusement servi par le génie scénique de Chaliapine, qui y trouvait le rôle de sa vie, triomphera mondialement, mais au prix de l'identité russe populaire, et même primitive, que Moussorgski lui voulait. Quant aux *Tableaux*, chef-d'œuvre du piano difficile à jouer et presque plus aride (d'abord) à suivre, ils se sont fait connaître dans l'orchestration rutilante de Ravel, où tout se perd de leur noir et blanc ascétique, suffisant et rugueux. Qu'aurait dit Ravel, si jaloux de la justesse économe de son langage, intraduisible dans des termes autres que les siens, si on avait traité ainsi son *Gaspard de la nuit* ?

D'autres aspérités depuis, un autre abrupt et choquant ont trouvé leur

place en musique, et certes l'oreille n'a plus même idée de l'euphonie. On a fini par ôter à *Boris* le vernis mis par Rimski, lui rendant ses couleurs et du coup sa stature : opéra pour son époque (1868) le plus puissant, hardi, total, avec ses personnages neufs (et le peuple en plus, sonorement incarné en chœur, authentique protagoniste), son livret serré, sabrant les tunnels et servitudes de l'opéra du temps – tout sauf un *show* pour basse superstar, ou une débauche de Technicolor. Les *Tableaux*, rendus au noir et blanc du piano, y sont devenus morceau de résistance, et test suprême. Même *Khovantchina* peu à peu se fait écouter, sinon déjà entendre. Surtout on a enfin ouvert le trésor des mélodies, où piano et voix se heurtent, relancent et complètent avec une liberté, une verve, une puissance d'images qui vingt (*Enfantines*), quinze (les *Sans Soleil*) ou dix ans (*Chants et Danses de la mort*) avant Wolf montrent que Wolf en ce domaine n'a pas tout inventé. Mais la Russie est si loin, Moussorgski a voulu la sienne si sauvagement, exclusivement russe, que le concert européen ne s'ouvre encore qu'à regret au créateur solitaire, marginal et *complet* (ce que certes Wolf n'est pas), peut-être bien le plus singulier de son temps.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

De lui, que voulez-vous que je vous dise ? Il y faudrait un livre – que j'ai fait (et qui est peu, bien peu : mais qui dit l'amour, le besoin). Commencez par l'entendre. Ses concertos pour piano, essence et diversité, joyeuse et assombrie, de lui-même, où il s'exprime à la fois en soliste, en chef et en compositeur : vingt-sept, qui jalonnent toute une vie, et suffiraient (s'il fallait n'emporter qu'eux, avec Serkin au piano, et se fabriquer avec une île déserte) ; et ses quintettes pour deux altos, si subtilement déchirants, avec la très douce ombre du soir qui y passe, dans cette lumière qui est tout Mozart ; une seule sonate pour piano, en *la* mineur K 310, exquise et discrète et déchirante, et si possible par Lipatti ou Vladimir Ashkenazy (celle à la Marche Turque, pas besoin de l'emporter : vous la savez par cœur, voyons) ; tous ses grands opéras évidemment, jusqu'au couple jumeau et antithétique de *La Flûte enchantée* et *La Clémence de Titus* l'année de sa mort, mais à la condition de faire votre part de travail, de savoir le texte au point d'en saisir tout le sens, jusqu'aux subtilités : on n'entend pas Mozart à moins, les ensembles d'horlogerie folle de *Figaro*, les réponses de voix à voix dans *Cosi*. Repérez la clarinette partout où sous le sourire elle fait entendre la plainte, elle est la voix secrète tardive de Mozart même. Pensez toujours à expression plus qu'à beauté, il vous aimera pour cela. Rappelez-vous qu'il fut très bon fils d'un très bon papa, qui l'a très bien éduqué ; le très bon mari de sa Constance, qui l'a beaucoup et bien aimé : n'écoutez pas les sinistres qui ne supportent pas qu'un génie puisse être à un point si épanoui ne disons pas normal, mais

ordinaire : plus près de Papageno que d'aucun de ses personnages. Ecoutez-le, et aimez-le. Doué, précoce, rapide comme il était, il s'est sorti l'âme et fait saigner les doigts, a tout brûlé en trente-cinq pauvres années de vie pour vous donner tout ce qu'il a donné.

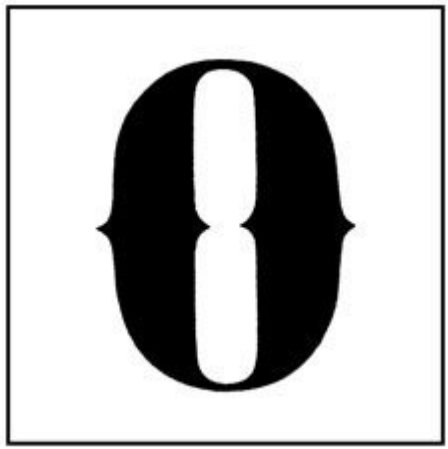
Si ce n'est pas assez de recommandations, si vous voulez en savoir plus pour l'aimer plus, l'entendre mieux, eh bien lisez mon livre !

Nocturne

Ou la nuit qui chante. Il est arrivé, très peu de fois, que cette magie se mire dans une voix humaine. C'est là le miracle musical suprême, celui du lied, qui ne se compare à rien. Schubert dans *Nacht und Träume*, Schumann dans *Mondnacht*, même Richard Strauss dans *Die Nacht*, Fauré dans rien qu'une phrase (mais qui faisait pleurer Crespin : « Voici que les jardins de la nuit vont fleurir… ») ont capté le mirage. Plus souvent, et avec plus de moyens, l'opéra : car là l'orchestre pourvoit, il offre ses moirures, ses vibrations douces, il enveloppe le mystère. Personne peut-être n'a réussi cela comme Berlioz, pourtant si grandiloquent quand il s'y met. Mais là il s'efface, lui, ses personnages, ses mots facilement pompeux. Il ne fait que refléter, et cela murmure. *Es rauscht*, dirait l'allemand pour cerner d'un mot, un mot bien inadéquat, la merveille. Quand une ardeur d'amour s'y mêle, c'est presque trop intense, illuminé, emporté, et est-ce encore la nuit ? Didon et Enée s'en chavirent l'âme dans *Les Troyens*, au point que la nuit n'y est plus que le prétexte, la tendre invitation (comme aussi pour les jumeaux retrouvés de *La Walkyrie*). On entendait mieux la montée de la merveille, l'illumination désintéressée, admirative, dans le septuor qui précède juste. L'incomparable enchaînement ! Et plus encore peut-être au duo nocturne de *Béatrice et Bénédict.* Là, rêverie seulement, deux âmes qui devisent : et c'est le jardin qui frémit, murmure, et chante par leurs voix, effaçant leur individualité à elles deux. Plus loin encore que cela, au-delà du physique, de l'individuel et du sensible (de la musique, à vrai dire), ira évidemment *Tristan*, où la Nuit est divinité tutélaire, *Zauberreich* nommé comme tel, où lui va se renfoncer à jamais, l'entraînant ou plutôt l'aspirant, elle.

Le piano devenu romantique s'est inventé, coup de génie, son *rauschen* propre, frémissements et pressentiments, toute une semi-présence qui ne fait que vibrer ; un salon, l'intimité y suffisent, quand la brise soulève les voilages sur les vitres. Un nocturne n'est qu'un moment musical comme un autre : mais il choisit mieux son heure. Clairs-obscurs, suggestions, ambiguïtés dans le relief ou plutôt l'épaisseur sonore ; nuages qui glissent et suggèrent : ô souffleuse de génie, nuit qui inspires ! En réponse, la main droite chante, comme si elle était un rossignol chez Rossini, Bellini. Et voilà le par ailleurs modeste Field, qui avant de plus géniaux que lui a fixé la formule, lui a donné

son nom. Les plus géniaux, ce seront Chopin puis, sur l'autre versant du siècle (et même en franchissant la barre), dans le même Paris (mais bien changé), à la fois plus sain, plus mâle et plus *atteint*, Gabriel Fauré. Musique de la rêverie, qui affectionne les sons et les parfums qui tournent dans l'air du soir. Certes, certes. On croit ce galbe-là forcément pur, classique, pudique, presque désincarné comme celui des camées. On a, depuis Arrau notamment, et ça a fait révolution, appris à sous-entendre autre chose dans cette nuit-là ; et en premier lieu l'*inquiétude*. Mieux que le décalage légitime, *rubato*, des deux mains, ici déjà leur *discorde* ; l'âme qui entend et s'essaie à chanter, désaccordée d'elle-même ; une harmonie sans cesse en mouvement ; orage implicite, et ce n'est pas un orage désiré. Et pas pour l'attente ou la crainte de quelqu'un, pas pour quelque chose dont on ferait théâtre. Mais pour rien. Pour l'âme, parce qu'elle est l'âme, et qu'il n'y a guère que la nuit, l'ombre et les rêves pour le lui faire savoir.



Offenbach, Jacques (1819-1880)

Paris devait une statue à Offenbach, amuseur public numéro un de toute l'Europe. A la place, les grincheux l'ont traité de corrupteur public : la société se défend comme elle peut quand on lui montre ses travers et qu'on en rit. Plus que du cynique, dans tout amuseur il y a du désespéré. L'Offenbach vrai était rangé, un peu popote, avec de la morale et des mœurs, mari empressé et fidèle, fier de la tribu d'enfants, quatre filles et un fils qui recommençaient pour lui le patriarcat juif ancestral. La seule réussite dont il ait été fier, c'est la table ouverte qu'il offrira trois jours de suite à ses amis dans sa villa Orphée d'Etretat au mariage de sa fille Berthe. Homme d'habitudes d'ailleurs : longtemps il trouvera chaque jour le temps d'un déjeuner au Café Riche où il a sa table pour ses compères et lui ; plus vieux, son cinq à sept galant sera de se reposer conjugalement chez lui, en pantoufles. Mais ce bourreau de travail faisait tenir trois jours dans un, composant, dirigeant, faisant répéter, disponible, inflexible, improvisant, son énergie ressourcée sitôt au théâtre. Il en savait les petits métiers, les lubies, la pratique tout terrain : tout gamin, l'Opéra-Comique était son rêve (qu'il réalisera en gloire, mais à titre posthume). Il avait tiré sur son archet dans les fosses d'orchestre comme dans les salons, et même cinq ans dirigé la musique à la Comédie-Française, où longtemps après lui ses ritournelles égayaient les entractes des tragédies jouées par Rachel. Avant la Gaîté-Lyrique il aura eu les Bouffes-Parisiens, bonbonnière, et la Salle Marigny, kiosque ; il était bon au violon et virtuose au violoncelle, musicien comme on ne l'est que quand on a appris en Allemagne, et qu'on est fils de cantor juif. Mais où il avait attrapé cette chose indéfinissable qui s'appelle l'esprit de Paris, ça, c'est le mystère des prédestinations. Arthur Rubinstein le dira plus tard savoureusement, avec l'humour des naturalisés : « Français, nous ne le devenons jamais à 100 %, parisiens seulement. »

Il aurait pu, baguette levée, se contenter de faire danser Paris comme Johann Strauss a fait valser Vienne, tant il avait de rythme, d'entrain, de jarret, le goût et le talent innés de faire tourner les têtes en musique. Mais il lui fallait le théâtre, et le chant, inné en lui : une mélancolie et une mollesse, un galbe aussi, le faisaient cousin de Mozart, sans la spiritualisation implicite qui illumine le meilleur Mozart ; et la verve, l'invention, la facilité sont du

Rossini pur, un Rossini sans ses roulades. Ce n'est pas un hasard si Rossini lui-même, déjà rangé des voitures, saluait avec malice son jeune confrère comme « le petit Mozart des Champs-Elysées ». La localisation, le format relatif, le double parrainage, tout y est.

Pour garder la tête froide dans tant d'ambition et même chimère, il avait le réalisme de l'immigré, et la vertu qui dans son double sens les résume toutes : *l'économie*. Chez lui le refrain et le rythme jaillissent, l'énergie s'investit sans compter et nous cachent la prudence du gagne-petit, le sang-froid du faiseur d'opérette condamné par le privilège en vigueur depuis Lully à ne pas dépasser tant de minutes, tant de personnages, tant d'instruments. Tout de suite Offenbach a dû *faire avec*. Pour obtenir l'effet décuplé, ce fameux crescendo avec lequel il électrisait la salle et remplissait la caisse, Rossini n'a pas eu besoin d'un instrument de plus : il suffisait d'y penser.

Après le caractère et les dons, il faut dire les chances. Elles se résument au fond à une, ce talent essentiel qui est d'arriver à la bonne heure. Paris était avide de rire, de *rigoler*, dans l'euphorie d'un *boom* d'Empire qui se traduisait en Expositions universelles et Grands Travaux : d'où afflux d'étrangers qui vont *s'en fourrer jusque-là*. Public aisé : il peut payer sa place au spectacle, et souper ensuite ; d'ailleurs instruit, assez frotté de grec et latin pour se repérer avec une sorte d'ivresse dans les références farceuses qui sont le sel (attique forcément) de l'opérette. Déjà vers 1930 Reynaldo Hahn soupirera qu'il n'y a plus de public pour rire à *La Belle Hélène* : il prend Troie pour Troyes, et un chef-lieu ne vaut pas qu'on fasse la guerre pour lui. L'autre chance d'Offenbach, c'étaient ses librettistes, de même culture, même verve, avec un même sens du couplet et du finale, en tête Meilhac et Halévy. Ils l'ont beaucoup aidé à avoir l'air de sortir de son chapeau ses mélodies caressantes, câlines, ses finales ébouriffants, merveille à la fois d'horlogerie et de musique qui rapatrie en effet Mozart (*via* un très perceptible apport de Rossini) vers les Champs-Elysées, ou plutôt le Boulevard, dont il fait l'authentique cœur de Paris. Tout le monde a en tête, outre *Hélène* joyau suprême, *La Vie parisienne*,

La Grande Duchesse de Gérolstein, *Orphée aux Enfers*, indestructibles, même *La Périchole* devenue culte (malgré son étrange et souvent désespérée mélancolie). Mais ils nous font trop oublier des pochades plus brèves et enlevées, qui se souviennent que l'opérette est née pauvre et bancale, condamnée au génie farceur et frondeur de l'expédient. C'est qu'il y aura un relent de *Witz*, cet humour corrosif du cabaret allemand, chez le musicien immigré de Rhénanie, bon garçon mais dont la musique est *rosse*, et la dérision volontiers cruelle. *Les Deux Aveugles* de ses tout débuts sont compassionnels. Mais le délire boulevardier (où passe un souvenir des accélérations de Rossini) aura tôt fait d'emporter tout cela dans un tourbillon à perdre la tête. Même le grand ensemble à onomatopées de *L'Italienne à Alger* va paraître tiédi, *asti spumante* plutôt que champagne, comparé au délire verbal et simplement bruité de *Ba-ta-clan*, que les *lalaïtou* de tyrolienne au finale de *La Belle Hélène* relanceront joyeusement. Un chef qui ne dirigeait pas n'importe quoi, Carlos Kleiber (à ses débuts il est vrai), ne dédaignait pas le couplage *Le Fifre enchanté*/*Le Mariage aux lanternes* (dont Vienne aussi s'est beaucoup régalée, y ajoutant pour faire bonne mesure *La Princesse de Trébizonde*) : ce n'était pas pour les beautés orchestrales, mais pour la leçon permanente de verve, le jarret, mais aussi le *poignet*, léger et sûr comme celui du dresseur d'animaux ou du dompteur. Du non-sense pur de *Monsieur Choufleuri* (sur livret ou idée, *incognito*, du duc de Morny) à la délicatesse exquise de *La Chanson de Fortunio* (la suggestion d'y mettre Offenbach a été de Musset même), il y a mieux que la gamme des sentiments : le plein et diapré arc-en-ciel qui va du sourire au rire. Cet esprit se perd, Reynaldo le sentait déjà, lui qui nous a laissé des *Charbonniers et Fariniers* la lecture chantée la plus pointue et détaillée, la plus *ressemblante* qui soit. Le disque nous a gardé aussi le « Dites-lui » ensorcelant d'Yvonne Printemps qui caresse le mot (et l'auditeur) à l'infini, et Raymond Amade jouant de la trompette avec sa voix dans *Ba-ta-clan*, et on peut voir, oui, voir, dans *La Vie parisienne* la dernière troupe qui sache son esprit de Paris, celle de Jean-Louis Barrault, coachée par ce dernier maître d'esprit et de bien dire qu'était Pierre Bertin. Quand on aura perdu ou oublié ces repères, il sera devenu indifférent de situer Troie en Champagne, n'importe quoi suffira à n'importe quel amuseur pour faire rire (et il sera toujours bon de rire). Mais Offenbach, prince de Second Empire et prince d'esprit, aura subi le dernier outrage : être trivialisé.

On ne vous a rien dit des *Contes d'Hoffmann*, pour lesquels la musicologie et l'édition rendent à Offenbach l'honneur (le risque aussi) posthume de l'authentifier dans le détail, en lui faisant reluire son moindre bouton de guêtre. Il avait tant rêvé d'accéder à l'Opéra-Comique ! Il y est allé, mais mort. Il avait trop travaillé, répété, entraîné, dirigé, fait jaillir sa musique de tous ses pores à la fois. L'amuseur était éteint. Il avait pris d'ailleurs, à son cher Hoffmann, le plus mélancolique des sujets : le leurre où vit et œuvre tout créateur et poète, plein d'idéal et d'illusions, et qui voudrait que le monde puisse se voir à travers des verres roses. Adieu Hoffmann, et adieu Offenbach.

Il est parti en beauté, sans se retourner sur Paris qui, lui parti, n'aura plus jamais été tout à fait le meilleur Paris.

Opéra

Et pourquoi opéra, au fait ? Opérette, c'est clair, c'est petit opéra, un diminutif. Mais opéra ? Pour opération, en raccourci ? Pour opus, latin au pluriel neutre ? Le terme sera porteur de fantasmes, Dieu sait. Mais l'origine, le parcours sont tout sauf clairs.

Du parlé, suggérant éventuellement une action dramatique ; et de la musique. Pour l'*opera in musica*, cela suffit. Idée de prince et, dans son essence même, somptuaire : deux façons d'exprimer, de montrer, de *représenter* s'additionnent, ce qui par force fait du tort à au moins celle des deux qui supporte mal qu'autre chose interfère avec son acte propre : ce qui s'entend est plus fragile que ce qui se voit, et doublement menacé quand on en rajoute pour l'œil. L'*opera in musica* (raccourcissons-le maintenant en opéra) est composite ; c'est sa nature même. Le spectacle importe plus, et frappe mieux, que la musique : si un des deux, dans leur fusion ou confusion, peut se faire oublier, assurément ce ne sera pas lui. Dans sa logique de spectacle, la musique est un agrément de plus, très bienvenu, mais simple complément au fond, *accessoire.* Pour la musique en revanche, qui s'adresse à l'oreille, le spectacle, qui requiert nos yeux et les fixe, est distraction et, dans son essence, empêchement, aliénation. Où l'œil est pris, l'oreille perd. La part de l'attention prise par l'œil est *distraite*, exactement, de celle que pourrait prendre l'oreille.

Une musique qui se veut purement musique n'a rien à faire au théâtre ; l'oreille suffit. Un musicien qui compose pour le théâtre renonce du fait même à être pur. Non que le théâtre soit un genre louche, un lieu de perdition : simplement la musique n'y suffit pas, elle ne saurait y être *l'unique nécessaire*. Et, osons le dire, une musique qui ne suffit pas ne saurait être une musique de premier ordre. On objectera aussitôt, et on aura raison, Mozart et la Comtesse. A quoi il faut aussitôt répliquer que dans *Le nozze di Figaro* les ensembles, authentiquement miraculeux, sont ce qui s'est peut-être fait de plus génial en matière de théâtre complet, et Mozart, sachant très bien ce qu'il fait, y sert en musique l'action et les mots, il y obéit et y colle idéalement : il ne faut pas garder les yeux ouverts seulement, mais les écarquiller, n'en pas perdre une miette, s'en régaler. Mais quand à son entrée du II la Comtesse seule chante *Porgi, Amor* – cela est musique pure autant qu'elle peut l'être quand s'y mêlent des paroles, et qui comptent, qui ont du sens –, ce *Porgi, Amor* incarne pleinement la Comtesse, mais fait s'évanouir, le temps qu'il dure, le théâtre. On ne perd rien, costume ou pas, décor ou pas (et même Grümmer ou pas), à l'écouter les yeux fermés.

Il existe, Dieu merci, des compositeurs prédestinés à nos yeux fermés, eux peuvent fréquenter l'opéra sans s'y égarer (s'y perdre). Mais combien sont-ils ? Guère plus de quatre ou cinq noms s'imposent quand on pense musique de premier ordre, celle qui suffit, celle sans qui on ne vivrait pas : il y a Bach et Schubert, Beethoven et Mozart, on peut y ajouter, moins constamment essentiels, Schumann, Brahms et Debussy. D'aucun, sauf Mozart, on ne peut dire que l'opéra l'ait beaucoup tenté. En face de quoi on voit ces très surprenants génies qui n'ont réussi, ne se sont exprimés à plein qu'à l'opéra, et très génialement, et très diversement aussi : Verdi et Puccini, Wagner et Strauss. Mais de ces quatre-ci aucun (sauf peut-être Strauss dans *Metamorphosen*) n'a même eu en lui ne serait-ce qu'à l'état de projet une musique qui fût pure, et de premier ordre. L'opéra à vrai dire n'a que faire d'une musique de premier ordre et pure. Il a autre chose à offrir, que de la musique pure tuerait. Il faut être Mozart pour faire régner le pur, et sans sas ni rupture, en un lieu sonore essentiellement impur.

Ce n'est en rien diminuer l'opéra ou le décrier. Mais il n'est pas mauvais de s'être dit une bonne fois que l'opéra, dans la mesure où il va solliciter beaucoup l'œil (décor, action, personnages, *vraisemblance* des personnages, etc.), veut, commande que l'oreille ne prétende pas monopoliser l'attention ; qu'elle se laisse aller à être, disons, superficielle, à accompagner : bref, qu'elle renonce à être pleinement l'oreille. A quoi on objectera, toujours avec raison, que dans *Tristan* par exemple Wagner ne donne guère à voir, tant l'action y est peu action, appelle peu de gestes scéniques – reste plutôt symbolique ou abstraite. Il est vrai. Mais ne généralisons surtout pas Wagner à partir de *Tristan* ; le reste de Wagner est loin d'atteindre à la même évidence symbolique abstraite ; derrière *Tristan* il y a toute une civilisation occidentale de l'amour, tout un acquis, et supposé acquis ; par là même explicite presque plus qu'implicite ; dans *Parsifal* largement moins ; et dans le *Ring* ou *Les Maîtres chanteurs* rien du tout. Plus la charge symbolique est palpable, plus la musique et les mots (qui sont aussi de Wagner, et faits pour porter le sens) suffisent à l'expression totale d'un ouvrage, à sa représentation, moins les illusions du théâtre ont à y ajouter : en vérité elles y ôtent. Recevant *Tristan* les yeux fermés, nous ne le voyons que mieux. Le disque (que Wagner n'avait pas prévu) rend cette magie aisée, et la fait très réelle. Essayez voir avec la nuit de folie de Nuremberg !

En vérité, l'opéra (côté œuvres) ayant depuis longtemps cessé de se renouveler, il s'évertue à en multiplier les apparences côté mise en scène : de plus en plus théâtral donc (ayant perdu en tout cas la divine correspondance, les rares fois où il y en a eu, entre scénario et musique). D'où il reste deux façons d'aimer l'opéra, mais de plus en plus antagonistes l'une de l'autre : aimer la façon dont il se met en scène ; et aimer (d'un amour désormais bien nostalgique hélas) la façon dont lui *et lui seul* oblige une voix à s'incarner dans le chant. Mais attention : de cette métamorphose assez a pu passer dans le disque, studio ou *live*, pour qu'à ces derniers l'opéra à la scène demain soit

plus qu'inutile : hostile !

Oratorio

Pas d'art oratoire ici, il est antipathique à la musique, se cherchant des effets tout autres. Pas d'effet de manches. La prière seulement, qui se lit assez dans le mot même. *Oro supplex et acclinis*, je prie, se supplie, mis à terre : c'est dans la séquence latine du *Dies Iræ*. Il n'y a pas à chercher loin pour trouver la prière dans le chant : c'est comme si une disposition, à la fois innée et mystique, faisait que le chant lève, si l'on peut dire, ses yeux au ciel. Demande, intercession. La prière de Moïse, chez Rossini, est citée chez Balzac, Stendhal, Dumas, les Romantiques, comme le *nec plus ultra*. Avec chœurs, non sans pompe, très collective (quoique passant par la voix d'un seul médiateur), on lui préférera évidemment ces pures émanations de demande, qui semblent monter toutes seules de l'âme abîmée : celle d'Elisabeth à la fin de *Tannhäuser*, l'*Ave Maria* de Desdemona chez Verdi, au-dessus de tout peut être l'intercession presque muette et sans voix, mais si pleine d'âme, de Huon dans l'*Oberon* de Weber. Il ne serait pas indéfendable de dire que toute musique qui implique sa part de silence (dedans) et l'impose (dehors) est à la rigueur prière. Sûrement, une forme de salut s'y trouve atteinte, ici et maintenant. L'écoute de Bach n'est qu'oratoire, quasi de bout en bout.

L'oratorio ne saurait être seulement prière(s). Il a trop en commun avec l'opéra, qu'à sa façon il concurrence, à qui il prend son public. Dans l'un comme l'autre, orchestre, participation chorale, solistes du chant, et même entractes, où on consomme des glaces. La différence est dans les sujets traités : ceux tirés de ce qu'on appellera très longtemps l'Histoire sainte allaient tout naturellement à l'église ; d'où une seconde (et essentielle) différence, qu'on les donnait sans décors ni costumes, *rappresentazione* pour l'oreille seule, portant d'autant au recueillement. Le XVII^e^ siècle s'en régala. Côté Rome, Carissimi donnait *Jephté*, modèle du genre, mais aussi un *Judicium Salomonis* auquel répond, côté Versailles, *Le Jugement de Salomon* de Marc-Antoine Charpentier, *Le Reniement de saint Pierre* de celui-ci établissant très à part un ton de sensibilité française (racinienne). Naples cependant n'était pas en reste, avec Alessandro Scarlatti (1660-1725, père de Domenico, génie des *Essercizi* du clavecin, qui durablement l'éclipsa) : d'opéras il écrivit des dizaines, toutes et sans appel périmées par ce que l'opéra aussitôt devient. Mais la ferveur baroque jubilante et mélancolique à la fois de ses oratorios aux sujets dramatiques et pathétiques, avec enjeux de larmes et de salut lui a rendu, depuis qu'on les a retrouvés et que l'école napolitaine revit (au moins en disques), sa place fondatrice : *Cain, overo il primo omicidio*, *Humanità e Lucifero*, *Maddalena penitente*, *La colpa, Il pentimento, La grazia* annoncent la couleur, de grands personnages sont là,

qui ont droit au grand *pathos*, sur toile de fond (invisible mais implicite dans l'esprit de tous) d'Histoire sainte. Beau chant soutenu, et vertu(s). Scarlatti allait jusqu'à donner, quarante ans en avance sur Bach, une *Passion selon saint Jean* (en latin naturellement) dont l'orchestre certes est réduit aux cordes mais la ferveur, l'engagement, l'impact émotionnel sont sans limites.

Händel vint plus tard, et renchérit. C'est lui, Allemand tout imprégné d'Italie, qui implanta en Angleterre où il se fixait les façons italiennes de l'opéra, virtuosissimes, décoratives et très souvent, il faut le dire, réduites à leur toc vocal, avec joutes entre *dive* concurrentes. Pour notre fortune à tous, l'anglicane Angleterre exerçait une censure sur les personnages d'Histoire sainte, et ne permettait pas qu'on mît dans la bouche de, disons, Theodora promise au martyre les turlututus pas seulement permis mais demandés à, disons, Cléopâtre, qui n'est que reine et rivale, et amoureuse. Le sacré à l'église et à l'église seulement ! Sans décor ni décorum donc : mais avec l'apparat supplémentaire, et qui vaut mieux, d'une participation chorale (spécialité anglaise d'église numéro un), et d'ensembles vocaux inconnus à l'opéra. On vocalisera moins, côté chant, mais tiendra la ligne plus haut dédiée. L'élévation naturelle à l'oratorio aura tôt fait de montrer l'opéra italien dévergondé, dévoyé, vendu aux bravos qui vont aux prouesses. Händel ayant lui-même culminé dans un *Messie* qui est l'absolument plus grandiose sujet que l'Histoire sainte puisse offrir, et la folie des grandeurs (effectifs, dimensions) venant à la performance musicale publique, l'oratorio aussi enflera. *Paulus* et *Elijah* chez Mendelssohn suivent le patron anglais ; s'abstenant d'opéra, Liszt s'en revanche avec *Christus*, pas moins, et la *Légende de sainte Elisabeth* ; Schumann, dont la *Genoveva* est scéniquement à peu près injouable, a essayé génialement des sortes d'oratorios de poche, où la ferveur est plus laïque, mais diffuse : *Requiem pour Mignon*, *Le Paradis et La Péri*, l'absolument céleste *Pèlerinage de la rose*. Oublierons-nous *Le Déluge* de Saint-Saëns, dont *Samson et Dalila*, promu opéra, est dans son essence oratorio (par le sujet d'abord ; rappelons à ce propos que la loi d'exclusion s'étendant en Angleterre au théâtre même, Wilde écrivit sa *Salomé* en français pour qu'elle puisse être jouée à Paris – sans évidemment se douter que Richard Strauss en ferait un jour un opéra… allemand). Debussy baptisera son *Martyre de saint Sébastien* mystère : le sujet, les forces engagées, ce qui arrive au protagoniste, tout trahit l'oratorio. *Livre aux sept sceaux* pour Franz Schmidt l'Autrichien, *Roi David* et *Jeanne au bûcher* pour Honegger le Suisse, le genre perdurera tandis que semble s'assécher la production d'opéras. Dans *Docteur Faustus*, Thomas Mann montre son Leverkühn attelé à une gigantesque *Apocalypse* – oratorio évidemment (dont il va jusqu'à nommer le ténor protagoniste : Karl Erb). On est certes bien loin de l'oratoire des débuts, mais la célébration collective, laïque en apparence mais reli(gi)euse par essence, prend le relais. Qu'est *Alexandre Nevski* de Prokofiev sinon un oratorio épique, que seul l'écran (pour lequel il a été d'emblée conçu) fait sortir des définitions apparentes du genre ? (*Œdipus Rex*

de Stravinsky, précisons-le, en regard, est tout simplement un opéra tordu.) Alors Britten est venu, et de la façon la plus neuve qui soit (et toujours si terriblement actuelle hélas) l'Histoire et ses douleurs impardonnables, la guerre, mais aussi la miséricorde, sont venues illuminer l'oratorio des temps modernes, ce *War Requiem* pour Coventry, ville bombardée de la Seconde Guerre mondiale, sur les textes des poètes anglais et allemands de la première, réconciliés dans la mort et le pardon. Œuvre où se rassemble tout ce qui fait la hauteur classique de l'oratorio, avec une ferveur collective et désintéressée qui fait qu'on ne désespère pas trop ni de l'homme, ni de la musique, ni de l'histoire, ni même de la modernité.

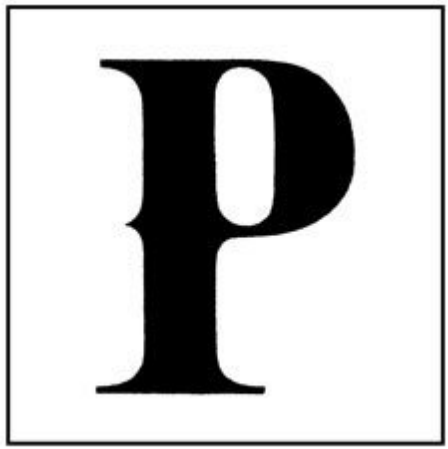
Orchestre

Ce n'est pas une métonymie, c'en est dix, en escalier, pour une promotion, que dis-je, une irrésistible ascension. Gare donc aux confusions. Le mot grec parle de danse (et rien d'autre), laissant supposer un lieu en rond, à elle réservé. Le chœur s'y tient, les danseurs y évoluent, la scène s'y dresse, les gradins tout autour s'envolent. A chacun sa fonction, à chaque fonction son lieu, c'est la loi grecque du théâtre, ce qui en fait sacrée la pratique. Il y faudra des siècles, mais enfin ça s'est fait : le rite peu à peu s'éclipse, et laisse la place au spectacle. Sur ce qui s'appellera scène, un étage plus haut, les danseurs vont être visibles ; les instrumentistes sont plus divers, plus nombreux, mais les entendre suffit : à eux donc l'espace (d'en bas toujours) désormais dit fosse, d'où ils apportent leur appoint sonore et musical à ce qui est plus en vue. Mais patience ! On n'arrête pas ce progrès-là : un jour, affranchis de leur fonction de faire-valoir, devenus un corps en soi, ils vont se faire entendre pour eux-mêmes, diversifiés, étoffés, sensationnels : et où il y a sensationnel il y aura spectacle. Remontés de la fosse ils videront la scène, devenue leur estrade. La bourgeoisie triomphaliste, dont ils sont en quelque sorte la contrepartie en musique (pour preuve, les marchands anglais se passant de princes, commandant à Haydn des symphonies à leur usage), les ayant élevés d'un cran et installés à l'étage noble (voyant), leur élèvera aussi des temples en propre : ce que dit le nom parfaitement transparent du plus illustre de tous, le Concertgebouw d'Amsterdam.

L'irrésistible ascension ! Premièrement sol ensuite fosse, l'orchestre a ensuite désigné, superbe métonymie, le contenu de ce contenant ; vidé de son contenu, ce contenant peut grimper d'un échelon, promu scène ou estrade. D'où la métonymie en cascade : primitivement espace réservé aux instrumentistes entre la scène et le public voici qu'orchestre désigne au choix : 1) le corpus desdits instrumentistes, 2) les places situées au rez-de-chaussée, 3) l'ensemble du public qui les occupe. Sitôt affirmée, sa vertu de corpus suffit à l'imposer : il fait nombre, il est le nombre. Ils sont là, désormais cent

et plus, en vue, assis ; mais de la partition chacun n'a que les feuillets où s'inscrit sa seule partie ; donc chacun n'est rien, un rouage ; un seul l'a complète sous les yeux (ou depuis Bülow puis Toscanini, en tête), qui ne joue de rien, ou plutôt qui joue d'eux, de leur écoute et de leur obéissance. Lui commande (ordonne, coordonne) : et eux jouent ensemble. A la baguette ! Rituel toujours, mais bien autre que chez les Grecs.

Il y en a eu, pour la musique, des conquêtes, depuis qu'elle s'est forgé cet instrument paradoxal dont un seul joue, qui ne joue d'aucun instrument mais les coordonne tous. Le contrepoint à l'infini ; l'étagement ; le fondu des cordes (effet par lequel la masse fait oublier la masse) ; les timbres ; leur fondu aussi, plus leur contraste et jusqu'à cette *Klangfarbenmelodie* qui se veut mélodie de timbres ; le poids sonore, la masse ; une dimension qui aspire à être aussi vision. A chaque créateur d'y inventer pour tel effet sa touche neuve, tel coloris, tel timbre, tel relief : Berlioz l'ophicléide, Wagner le *Basstuba*, Mahler la mandoline. Une marque pourtant reste sur la musique d'orchestre par force, indélébile : son rapport au lieu, et cette fois ce n'est pas métonymie. Il lui faut de la place ; beaucoup de monde pour l'exécuter et, pour rendre la chose possible, d'autre monde autour, qui paie. Pure (abstraite, faisant oublier ses propres circonstances), elle peut l'être, mais pas désintéressée ; *publique* elle est, par essence et par nécessité. Un seul ne peut l'exécuter, ni un tout seul l'entendre. Le jour où un progrès inattendu, permettant qu'on entende seul et chez soi, va venir tout changer aux perspectives de l'écoute, il ne va pas dépayser le piano de Liszt même gigantesque, ni un quatuor de Bartók même cinglant : dans l'espace de retentissement clos, *privé*, le rapport au destinataire sera resserré, mais respecté ; *idem* pour l'opéra, quoique réduit (sans forcément de dommage) au jeu dramatique des voix. Il y a des musiques qui ayant perdu des couleurs dans cette décantation compensent par une emprise plus forte. Mais l'orchestre ? C'était sa nature, sa vertu propre à lui, de voir plus grand en donnant davantage à voir ; d'étaler. L'écoute de près décharne, un quatuor, le piano de Liszt le supportent. Le son orchestral ne se laisse pas décharner, il se flatte trop d'être devenu ce qu'il est. De près l'amateur va pouvoir repérer le détail qu'au concert il ne percevrait pas, et s'émerveiller. Victoire de l'exotérique, même de près, multiplication de l'exotérique ; pas de franchissement d'un seuil. La métonymie première avait sa raison d'être, et la confirme. Orchestre voulait dire lieu, de cela il s'est affranchi. Mais pas de *l'espace* – et c'est transcendantal, l'espace, on ne s'en débarrasse pas comme d'un accessoire : espace du placement et de la projection, et de là espace de l'écoute ; stéréophonie telle que l'espace tout naturellement la dispose. Une telle musique ne se laisse pas rapprocher. Elle est née d'une ambition d'être publique, comme si c'était là une grandeur de plus. Qu'on lui fasse de la place ! Ni Beethoven ni Sibelius ne l'a programmée pour qu'on l'écoute, ni chez soi, ni seul. Pas même Bruckner, qui était le plus pur.



Paganini, Niccolò (1782-1840)

Il inaugure et incarne comme plus aucun ne le fera la démence romantique de l'individu idole. Le premier il a fait qu'on veuille voir la musique au moins autant que l'entendre, découronnant les *dive* du chant qui ont besoin d'atours et de décors, en pleine vogue des Pasta et des Malibran, sidérant à lui seul et à la fois l'œil et l'oreille, inventant du même coup le one-man show et le show business : et sur toute l'Europe ce fut fièvre, tornade, folie et lui d'emblée idolâtré, suscitant la folie non moins fiévreuse de l'imiter, l'égaler – être Paganini ou rien.

Il n'avait qu'un violon pourtant, qui par soi ne suffit à rien, entre tous instruments à dompter les foules le plus petit et malingre ; malingre lui-même, tout sauf séduisant, une silhouette frêle et tordue, un Bonaparte en cheveux pas même galonné, sa gesticulation professionnelle ajoutant à une nervosité naturelle hoffmannesque, vaguement méphitique. La vieille légende se vérifiait en lui, du violoniste qui mène où il veut les rats, ou même les enfants. De la sorcellerie dans le son, la prestidigitation du possédé : l'homme sentait le fagot. Un diabolisme de Docteur Miracle, une ahurissante facilité à faire entendre l'inouï affolaient le violon jusque-là plutôt voué au chant qui plane, à la lumière. C'est flammes ici plutôt, crépitements. Ici l'enfer prévaut, avec des défis d'ange déchu.

L'étonnant est qu'il ait ainsi éclaté, astre noir aux fulgurances à peine soutenables, à quarante-cinq ans sonnés. L'Italie lui avait jusque-là suffi, il se contentait d'y éclipser challengers et rivaux. Il partait d'assez bas : un papa docker du côté de Gênes, cela promet peu de dorures. C'est pourtant lui (comme fera plus tard pour petit Johannès à Hambourg, bord de mer d'une bien autre Europe avec des tavernes pour conservatoires, papa Brahms lui aussi autodidacte et besogneux) qui donnera à Niccolò sa première musique, au violon et à la mandoline ; d'où, picorant conseils et leçons à droite et à gauche très sur le tas, dès ses douze ans des prestations dans les églises, sans mandoline évidemment. Durant (bientôt Duranowski), virtuose mi-français mi-polonais, l'avait impressionné : le démon de l'émulation le dévorant, il mettra moins d'un an à se faire lui aussi au moins *sensationnel*. Entre Gênes et Livourne pour commencer, le champ d'action suffisait à l'astre naissant. Déboule alors sur l'Italie du Nord la déferlante Bonaparte : d'où turbulences,

transbordements ici et là, jusqu'à l'heureux accident qui le fixe auprès d'Elisa promue reine à Lucques, avec orchestre et tout, et Paganini chambriste et soliste de Sa Majesté. Il tournait tant les têtes avec déjà sa jonglerie qu'il se vit offrir (un marchand français) un del Gesù prodigieux en sorte d'accroître le prodige. Toute l'Italie en retentit. Il défaisait ses rivaux comme vingt ans plus tard (et sur ce modèle) Paris verra s'affronter des géants du piano. Lafont puis Lipinski mis au tapis, Paganini restait maître de l'estrade. D'où enfin l'envolée, mais en 1828 seulement : Vienne, et de là, traînée de poudre sur toute l'Europe. La virtuosité n'est jamais qu'une habileté ou compétence supérieure, au plus une prestidigitation. C'est autre chose que Paganini, yeux flamboyants, imposait en public : l'énergie mise en œuvre, l'énergie de *l'énergumène*, transmuée en son. Ainsi, diaboliquement, l'interprète crée. *Pizzicati*, agilités, les effets ne faisaient que publier l'évidence de la cause et disparaissaient devant elle : et cette cause était, très au-delà de la simple maîtrise, l'imagination. Car l'imagination chez lui, effrénée comme elle était dans l'acte même de jouer, était et restait musicienne, celle du musicien suprême porteur de l'Eperon d'or octroyé par le pape. Il pouvait bien diaboliser en coupant en scène trois cordes à son violon, ayant assez d'une pour y faire tourner sa *Danse des sorcières*. Effet magnétique. Il était, exactement, électrisant. La secousse fut grande partout. Schumann l'entendant décida d'en faire autant au piano, et y perdit un doigt ; et il faudrait un Liszt, pas moins, pour faire sur un clavier énorme, percussif par-dessus le marché, aussi vite et aussi volatil que Paganini avec son archet sur ses quatre cordes. C'est Paganini qui en un temps de *prime donne*, justement dites *dive*, fit l'interprète roi, que dis-je, dieu. Et d'autant mieux adulé, adoré qu'il pouvait, lui, se produire debout, pleinement en vue, nu pour ainsi dire, tel qu'en lui-même idolâtré. Etrange homme ! Généreux avec cela ou malgré cela (tant du moins qu'on ne se posait pas en rival), commandant à Berlioz *Harold en Italie*, ce qui en dit long sur son timbre de voix : là il ne se ferait entendre qu'à nu, en alto, sans fioritures (et c'est lui qui en supportera le déficit).

Mais surtout, surtout ! Il fut le plus pur (donc désintéressé) des compositeurs ; pratiquement seul Italien à ne se chercher aucun applaudissement dans de la musique vocale, sacrée ou profane ; explorant pour l'amour et le bien de l'instrument (et très au-delà de sa performance, exactement comme Chopin pour le piano) la pleine dimension du faisable, y incluant l'infaisable et finissant par là même par donner avec ses *Caprices* comme un corpus théorique où le perfectionnement du technicien ne fait qu'un avec l'approfondissement, l'élargissement du visionnaire, de l'inventeur. *Pizzicati* de la main gauche, arpèges en folie, triples cordes, *glissandi*, il a tout innové, tout inscrit comme possible sur son minuscule instrument (s'imposant ensuite une patience de bénédictin pour exécuter ce que sa fantaisie visionnaire voulait possible). Mais en musicien aussi il voyait loin : un espace harmonique agressif et inexploré, une invention satanique en matière de timbre, une idée du rythme rigoureuse dans sa visible folie. Ces étincelles (ou faudrait-il dire fragments éclatés) du génie sont deux fois douze et s'appellent *Caprices*, titre pour Hoffmann, titre de Goya. Ici est à l'œuvre l'imagination créatrice, et création veut dire monde nouveau, autres lois pour un autre univers (fût-il apparemment petit : il tient sur un violon). Le virtuose éblouit, il aveugle : et à couvert avance la musique, qui fascine, absorbe, sidère. Diable ! Quelqu'un donc ici *calculat*, et derechef *fit mundus* ? Comme chez Bach ? Comme selon Leibniz ? Sublime contre-emploi, missionnaire, de l'imposture. Paganini est mieux que le devancier et modèle, en un sens le père spirituel de Liszt qui, parce que virtuose, peut faire avancer le piano, et même la sonate, jusqu'à ce débouché qu'est sa Sonate à lui : et s'ouvre l'Ailleurs.

Le diable fait ermite ? Paganini canonisé ? N'y pensons pas. Des violons pleureurs, aux sanglots longs, romantiques de bien autre façon, vont à leur tour éclipser Paganini. Son divin Guarneri del Gesù, il l'a légué à la ville de Gênes. Et lui, Lehár l'a mis en opérette, éponyme. Misère ! Mais un virtuose parfois, pensant avoir tout vu des *Partitas* de Bach, croit se reposer (l'esprit, certes pas les doigts) aux *Caprices* et médusé y découvre (et nous fait découvrir) un cadastre encore, ostensiblement autre, d'inflexible rigueur dans son dérangement. Goethe vers ce même temps remarquait que l'enfer même a ses lois. Paganini ne nous électrisera plus de son archet, mais on est loin d'en avoir fini avec l'inventeur au goût de soufre.

Parodie

En musique elle n'est pas forcément dérision, comme au théâtre ou au cabaret. La parodie, étymologiquement, *chante à côté*. Elle fait entendre un air connu, avec d'autres paroles. Bach n'a cessé d'emprunter, copier. Transcrire pour quatre pianos ce que Vivaldi a destiné à quatre violons, ce n'est pas voler : c'est rhabiller, dire autrement ; faire du Bach avec du Vivaldi.

Comme Rossini plus tard et pour les mêmes raisons d'urgence, Bach laborieux s'est beaucoup parodié, empruntant à lui-même. Mais il s'est interdit ce que fait Rossini, dégradant une cavatine de noble (d'Elisabeth, *Regina d'Inghilterra*) à bouffe (Rosine du *Barbiere* un an plus tard). Harnoncourt remarque que plus d'une fois les chorals des *Cantates* ne font que reprendre, parodier des refrains de tripot, bon moyen pour être sûr que l'assistance les aura dans l'oreille. Quand Bach parodie, c'est toujours dans le sens du haut, pour élever : du *weltlich* au *geistlich*. Dix numéros sur vingt-cinq de sa *Messe en si* sont des réemplois, le plus remarquable étant l'*Agnus Dei*, initialement *serenata*, une première fois parodiée en aria dans l'*Oratorio de l'Ascension* et ici, point final, porte du ciel – surtout avec Kathleen Ferrier, l'année Bach à Vienne.

Partition

C'est répartition. Sa musique, même complexe, riche de plusieurs voix, de plusieurs timbres, Mozart l'a dans sa tête. Il faut bien qu'à présent il la mette sur le papier, un papier ligné et à plusieurs portées, pour attribuer (distribuer) à chacun sa partie, ici les violons, ici les hautbois, etc. L'ensemble y est, sous les yeux du chef d'orchestre, qui doit leur commander leur départ, leur intensité, leur mouvement propre à tous. Par extension on appelle aussi partition la feuille séparée où est inscrite sur une seule ligne la partie des violons ; et celle des altos, etc.

Au compositeur de dissocier les éléments, les répartir pour les communiquer chacun à son exécutant propre ; aux exécutants ensuite de les rassembler dans le son, si possible tel qu'il l'avait rêvé. Après la nécessaire analyse, qui produit la lettre, la synthèse, qui produit la musique. La lettre a été moyen, médiation, mal nécessaire. Gare qu'elle ne se fasse obstacle, ou fin.

Pergolesi, Giovanni Battista (1710-1736)

Il n'a vécu que vingt-six ans, le plus précaire de cette fratrie de musiciens d'emblée illustres, promis à l'immortalité, morts scandaleusement tôt. Dans sa famille, les autres avaient été pratiquement mort-nés ; lui seul a un peu vécu, mais traînant une mauvaise jambe, déjeté, bientôt tuberculeux. De petite et humble naissance en tout cas, le nom du conservatoire qui l'accueillit, les Pauvres de Jésus-Christ, est d'une éloquence presque trop vraie. Brillant violoniste, d'emblée, et doux, suave, sans le diabolisme à venir de Paganini ; et d'emblée aussi facile et fécond là où la compétition était la plus rude, l'opéra. Triomphe pour trois ou quatre, dont les noms ont disparu

(jusqu'à la reprise stellaire par Riccardo Muti, forcément, d'un *Frate 'nnamorato* du début, vif, simple, délicieux). C'est le simple intermède d'un aussitôt oublié *Prigionier superbo* qui a fait son tour d'Europe durablement : *La serva padrona*, que reprendront en plein XX^e^ siècle Ivogün et Elisabeth Schumann – vrai patrimoine européen. Il fallait vraiment que l'opéra à la française fût bien plein et vain de ses manières et ronds de jambe pour que les Encyclopédistes s'enthousiasmassent pour les opéras datés d'un Pergolèse déjà mort (ça leur rendait peut-être l'éloge plus facile, sans démenti du fait d'un ouvrage neuf !!), pris comme parangon du naturel en musique. Naturel, simple, il l'était : mais la sensibilité en lui était accordée autrement haut. La maladie galopante le faisait se réfugier chez les moines de Pozzuoli, il y mourait à la veille du printemps, déjà entré dans le surnaturel. Car surnaturelle est la grâce qui nimbe au moins son ultime *Stabat Mater,* une mélancolie (qui pouvait être mièvre), rare et très en avance sur l'époque, romantique déjà, diffuse dans son œuvre (dans son violon), trouve ici sa tenue, son plein *pathos*, d'un ton et d'une tendresse qui ne se sont jamais retrouvés ailleurs. Chant de cygne pour tout un classicisme d'église, ici à son plus pur et châtié ; chant de cygne aussi d'un musicien né poète et sensible qui, comme son lointain cadet Chopin (qui retrouvera tant de ses traits), n'aurait physiquement pas pu voir plus grand, chanter plus plein. Mais la grâce, ici !…

Pfitzner, Hans (1869-1949)

Il vivra quatre-vingts ans toujours et même de plus en plus mal dans sa peau, l'air chafouin avec sa petite barbiche, envieux et ne le cachant pas, cherchant à plaire sans y parvenir et flattant faute d'y réussir ; assez bas d'échine mais indéniablement plus haut que les autres par la vision, et même hautain. Sa musique en tout cas se moquait de plaire, centrée autour de thèmes hors mode, enracinée dans une spiritualité douloureuse parfois forcenée ;

assez exclusivement allemande pour que Pfitzner, égaré par nature, et plus réactionnaire encore que conservateur (en art comme en esprit), ait eu dans son siècle à égarements la folie de s'imaginer marchant dans le sens de l'Histoire. La notion d'un Reich millénaire n'était pas pour l'offusquer : ses cantates font un inattendu patchwork de textes inégalement immortels, Goethe et Michel-Ange, Eichendorff et Dehmel, mais leurs titres parlent, *Von deutscher Seele* en 1921, *Das dunkle Reich* en 1929. Ils ne cessent de célébrer mais aussi mettre en question l'âme allemande, son élévation, ses tentations, ses abîmes. Mais qui d'autre qu'un tel illusionné et illuminé y aurait ajouté en 1941 l'hymne *Fons salutifer*, titre latin bien intempestif en ce temps de détresse pour nommer la source de tout possible salut ? Il restait l'homme de *Palestrina* son chef-d'œuvre, par lequel en un sens il ne domine pas mais écrase son époque, tant il la voit de plus haut, quinze ans avant le *Mathis* de Hindemith, avec la crucifixion de l'artiste, créateur et comme tel irréductible, et en même temps fidèle à ses enracinements et comme tel obéissant à ce qui le broie. Bruno Walter l'avait créé en 1917, organisant autour de Pfitzner (à l'égal de Wagner son propre librettiste et metteur en scène aussi) un festival regroupant ses opéras antérieurs, *Der arme Heinrich*, *Die Rose von Liebesgarten* (que Mahler goûtait fort), *Christelflein*, tous trois nimbés de quelque aura mystique. Né dans le théâtre (son père était patron à Francfort), Pfitzner n'a eu à apprendre ni le métier ni les coulisses ; dix ans GMD à Strasbourg, c'était une compétence, une influence, et même un rayonnement. Mais chaque échec (il ne connaîtra plus guère que cela) l'écorchera vif. Pourtant son *Palestrina* le remet à sa juste hauteur, chaque fois qu'il se trouve un interprète inspiré : le premier, et inoubliable, fut Karl Erb, un Evangéliste, et un timbre, une ferveur surnaturels, hors du monde ; viendront ensuite Josef Mann, Julius Patzak et avant un très merveilleux Wunderlich, Max Lorenz, pour qui Salzbourg l'a monté.

Piano

Soit : doucement. Le contraire est *forte*, l'italien pour fort (mais en allemand on dirait *leise*, ce qui suggère comme en silence). *Piano* et *forte* font couple et leur lieu propre est la dynamique : mais pas celle de la frappe (quand même il y faut une frappe comme cause), celle du son. Mozart a sauté de joie de trouver les deux termes réunis dans l'instrument neuf que venait de construire le facteur Stein d'Augsbourg, un clavier capable de produire mieux que l'un *et* l'autre, l'un *à partir de* l'autre, de façon que l'exécutant puisse jouer de toute une plastique du son, l'amplifiant ou le diminuant, un peu comme s'il était une voix. Car la vraie virtuosité de la voix, la prouesse du bel canto le plus pur (le plus invisible d'ailleurs, le moins fait pour l'effet), c'est la *messa di voce*, la capacité de jouer à son gré avec la masse sonore, jusqu'à

en faire un fil (mais palpable, mais indéchirable), une transparence puis de nouveau une plénitude – mais sous contrôle absolu de l'artiste, tout le temps ! Mozart raffolait de cette capacité technique dans la voix : c'est elle qui y permet ce qu'il appelait *gusto*, l'expression ; c'est la même qu'il repéra aussitôt dans le forte-piano tout neuf de Stein ; elle offre au toucher des profondeurs, un espace (une dimension), une intensité ; des émotions à susciter, encore inouïes. Il faudra bien des ajustements au forte-piano puis pianoforte pour que Beethoven y fasse tenir l'étoffe sonore de ses sonates, leur véhémence. Mais l'idée est là déjà, d'une virtualité dynamique du son dont l'exécutant puisse jouer en sculpteur et en maître.

Toute nuance *piano* écrite sur la partition annonce un effet expressif, produit paradoxalement par *moins* de son (c'est tout naturellement que *plus* appelle une attention de plus, qui n'est que physique ; et même un sursaut, si c'est brusque). Le *pianissimo*, *pp*, lui, n'invite pas seulement l'instrument à pour ainsi dire se taire (Verdi notamment dans son *Requiem* va volontiers jusqu'au *pppp*), mais l'auditeur aussi : qu'il fasse silence en lui, et tende pleinement l'oreille (voir l'entrée Silence).

Poulenc, Francis (1899-1963)

On voudrait moins l'aimer, le voir davantage à travers ses défauts (d'ailleurs avoués) plus gros que lui, mais on n'y arrive pas. C'est trop de dons, vraiment : la famille, la cuiller d'argent dans la bouche, l'oreille d'emblée ouverte au beau, la facilité diabolique au piano et surtout l'humeur, cette essentielle bonne humeur qui s'arrange de tout, tourne tout en occasion de verve musicale et de plaisir, s'étant d'avance dédouanée de cet implicite « tout m'est bonheur » par ce fond de vraie mélancolie qui si souvent vient ombrer une musique apparemment gaie, sans sembler pour autant affecter ses propres états d'âme. C'est déjà beaucoup à se faire pardonner. Mais enfin la

frivolité affichée, revendiquée, a du bon ; à nous elle fait du bien, et tant mieux pour qui la pratique si bien, puisque nous en profitons. On aime moins la facilité avec laquelle il endosse la double étiquette, qu'une admiration complaisante lui colle, de voyou (qu'il n'est pas vraiment ; non qu'il soit trop bien élevé, mais trop prudent : trop près de son confort, et de ses sous. *Canaille* irait mieux, mais à la façon d'un plat) et moine (qu'il est moins encore : les vœux n'y sont pas, mais pas du tout, ni de chasteté ni d'obéissance, et de pauvreté encore moins. Tout juste des repentances sans vraie contrition, des élans, mais des attendrissements très vrais, avec des larmes) ! Les convulsions de l'Europe et de l'art, deux guerres (il a fait un bout de la première), des amours et des trahisons (de sa part aussi), il a traversé tout cela le poil sec et la peau imperméable, adaptable et opportuniste côté art comme côté histoire et, il faut bien le dire, voyou ou pas, toujours du côté des nantis. Il a eu les meilleurs maîtres, Viñes n'a fait que superbement orienter un don de pianiste assez féerique ; quant à un apprentissage… Si appartenir au Paris des Ballets russes puis des Bals nègres, Cocteau ici, Satie là, en est un, il n'est ni sulfureux (un *Rake*'s *Progress*) ni romanesque (un *Bildungsroman*). Poulenc jeune n'offre pas matière à Thomas Mann, pas même à Fitzgerald : un fils de famille et joyeux drille des folles nuits d'entre-deux-guerres, homosexuel en un temps où cela peut s'afficher mais pas se dire, et où un bon garçon ne montre rien qui peine sa maman. Peut-on être mystique si peu que ce soit quand on est si mondain, et heureux de l'être ? « Honteux attachements de la chair et du monde / Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés ? », soupirait Polyeucte, pourtant tout sauf encanaillé. Poulenc n'a jamais eu de ces stances-là.

Autre chose lui assurait stabilité, stature. D'abord sa facilité, physique et technique, d'où aussi (c'est injuste mais c'est comme ça) une aisance morale, la légitimité innée qu'il s'est donnée dans ce qu'il faisait. Il a toujours agi, vécu, œuvré, il a joué et joui en enfant de la maison, tout naturellement affectueusement dit Poupoule : sorte de petit cousin doué au nez déjà en truffe de Doña Musique chez Claudel. C'est trop beau, ce bonheur d'être et de faire, quand on fait le plaisir des autres et, sans même y penser, son propre salut. Pour sa chance, entre cent mondains côtoyés au Bal nègre ou à Montparnasse, il a repéré le mieux pour lui, des poètes, Apollinaire puis Eluard. L'admiration a ce génie propre qu'elle élève à hauteur de ce qu'elle admire. Poulenc s'est élevé par sa conviction intuitive que la musique qu'il leur ajoutait lui venait d'eux, et ferait en retour qu'on les entende, qu'on les *respire* mieux. Simples bluettes parfois. Mais l'éblouissant *Bestiaire*, strictement fait de rien, *La Grenouillère*, les divines *Banalités* prouvent avec l'Apollinaire le plus évasif et discret (Poulenc s'est bien gardé des plus brûlants *Alcools*) une complicité de musicien à poète qui effaçant le musicien, laissé dans son retrait, en même temps le sublime. Le lien à Eluard est plus vital. Il avait tout simplement *charmé* Poulenc en lui lisant de ses poèmes : à l'instant même et comme le guidant, la voix du poète fécondait dans le musicien le génie de la mélodie. Et

le musicien s'est fait publiquement célébrer, remercier, par le poète qu'il avait célébré : « Francis je ne m'écoutais pas / Francis je te dois de m'entendre… » Le considérable ensemble *Tel jour, telle nuit*, puis *La Fraîcheur et le Feu*, puis encore *Le Travail du peintre* (pour celui-ci, Eluard était déjà mort), plus la cantate *Figure humaine* : c'est là dans l'œuvre de Poulenc la consistance vraie, la continuité ; et du coup les supposés sommets, ceux où on imagine le regard et l'âme forcément plus haut portés, font figure d'incidents de parcours. Mais attention ! Les autres mélodies trop souvent se contentent d'avoir de l'esprit, simples articles de Paris qui comme tels affolent les étrangers (chanteurs aussi) se voulant parisiens. Comment n'être pas gêné quand, sans rire, Poulenc avoue que ses *Fiançailles pour rire* sur les poèmes de Louise de Vilmorin privée de Paris par la guerre sont tout ce que son œuvre a à dire de « cette horrible tornade » ? Heureusement, d'Aragon, *Les Ponts-de-Cé*, avec leur effusion emportée jusqu'au *la* bémol laissent transparaître un peu plus.

Enfant gâté de la vie, il réussissait tout, en touche-à-tout : essais chambristes et instrumentaux bien formés (qui culmineront sur le tard avec des sonates pour violon et piano et surtout flûte et piano), ballets (*Les Biches*, *Aubade*, de délicieux *Animaux modèles*), un concerto pour orgue et un (superbe) pour deux pianos. Mais était-ce déjà voir grand ? Voir plus haut que lui-même ? Pas par l'opéra cependant. Participer aux très collectifs *Mariés de la tour Eiffel* et un presque quart de siècle plus tard donner d'assez déjantées *Mamelles de Tirésias* d'après Apollinaire (et pas Apollinaire poète), c'est en se donnant l'accent faubourien être plus parisien encore. Pourtant Poulenc par quelque côté échappait. La mélancolie du difficile amour ? Les blessures de la vie ? Les marques de l'âge en tout cas. Une piété d'enfance, attendrie, l'a retourné (c'est le sens exact de *converti*) vers la Vierge doucement et filialement aimée. Il y a eu en 1936 les *Litanies à la Vierge noire* ; suivront sur vingt-cinq ans, en fil distendu mais continu, des *Motets pour un temps de pénitence*, des *Petites Prières de saint François d'Assise*, un *Stabat Mater*, un *Gloria* et même des *Répons des ténèbres* avec (créés à la Scala d'abord, en italien, ensuite seulement à Paris) *Dialogues des Carmélites* où le texte sublime de Bernanos, serré et dense à vous brûler la figure, arrache à Poulenc musicien son supplément d'âme. Le saisissant *Salve Regina* final entrecoupé de coups de guillotine et fini par la seule voix de Blanche, qui rejoint ; la piété bonne femme, intuitivement si bien comprise par Poulenc, de Madame Lidoine dans son homélie de paysanne ; la fierté mâle de Mère Marie ; l'angoisse sacrée de la Prieure au nom de religieuse que s'est choisi Blanche de la Force ; le rôle tout entier, ruisselant de grâce, de sœur Constance (Liliane Berton y a été inoubliable) ; et d'abord le fait extraordinaire d'un mondain (au sens de Bach) transporté par un texte, et par l'histoire derrière, et qui y répond ainsi… Comment ne l'aimerait-on pas ? Mais c'est remettre à plus juste hauteur et *La Voix humaine* (malgré Denise Duval, déjà immortelle en Blanche) et la bien pauvre *Dame de Monte-Carlo* où Bernanos quitté, revoilà

Cocteau. Voyou, va !

Prokofiev, Sergueï (1891-1953)

C'est un peu Mozart à moto, né d'ailleurs l'année du centenaire de la mort de Mozart. Est-ce un signe ? Les ressemblances existent. Comme Mozart il a eu des parents (lui, sa mère surtout) qui l'ont formé sans le pousser ; et comme Mozart il a eu le double don : une facilité pour le piano avec, au bout, la carrière publique du virtuose, et, autrement vital, un besoin de composer qui le *retranche*. L'été 1917 la Russie, le monde croulent autour de lui, il est à la campagne, il lit Kant, essaie de composer sans piano, et s'ennuie : « Je n'ai pas de travail devant moi. » Il ne changera jamais, indifférent à la mode, imperméable à l'Histoire. Seul son travail compte. Il conduit simultanément plusieurs opéras, mène de front trois sonates, changeant de l'une à l'autre quand quelque chose bloque. C'est un sensuel, avec une lippe gourmande qui le fait surnommer « le Nègre blanc » dans les lieux de plaisir de Petrograd. Mais c'est un ascète d'abord, inflexible sur la discipline, et un bourreau de travail. Comme Mozart il s'y tue. Liadov, son professeur de composition, le voit réussir comme pianiste ; Essipova, son professeur de piano, comme compositeur. Il dira : « J'ai voulu les faire mentir tous les deux », et c'est en jouant son propre *Concerto n° 1 pour piano* qu'il gagnera le prix Rubinstein.

Mozart n'a jamais écrit que du Mozart, et Prokofiev que du Prokofiev. L'un, comme l'autre, apprend, assimile, évolue, et n'imite jamais. Au XXe siècle où la mode fait et défait tout, c'est un héroïsme. Ni par ses idées ni selon les formes Prokofiev n'est un moderne. Il indispose plus par son caractère entier et agressif que par les frottements et dissonances de sa musique qui au fond, par contraste, exalte la tonalité. Ce qu'elle a de moderne est physique : la carrure (droite, anguleuse), le rythme (naturellement marche ou course) et, pour commencer, le son. Ce son évoque une usine, un moteur, de l'acier, un peuple en marche, mais pas un salon. Il n'a que faire des cénacles et des laboratoires. Son piano le décrit : percussif, frappé du poing, pourtant constamment vocal (on n'a pas dit « chantant »). Son violon est le contraire : lyrique, et dans la tradition. En cet enfant de la campagne chante et chantera quelque chose qui a plus d'avenir que la mode et même le progrès : une Russie de toujours, qui survivra aux guerres et à la Révolution. Prokofiev la quittera et y reviendra, opportuniste toujours et fidèle encore. Il laissera déporter la mère de ses enfants (qui est encore légalement sa femme) sans remuer toute la hiérarchie, prix Staline un an plus tôt, il se soumettra (fût-ce du bout des lèvres) à l'humiliation de l'autocritique. Il ne connaît qu'une Russie, celle où il est né ; et qu'un travail, le sien.

Il est parti un des premiers, en toute légalité, avec un passeport soviétique. Chez Diaghilev, à Paris, il n'y a que des émigrés, mais il se sent

chez lui ; comme il sera chez lui à l'ambassade de la rue de Grenelle sitôt l'Union soviétique reconnue, en 1924. Moscou et Leningrad affichent ses opéras et ses ballets. Il rentre en URSS pour une tournée de concerts. Opportuniste ? Profiteur ? Cosmopolite ? Il est occidental par l'habit, flanelle et tweed, confortable et cossu, en rien gravure de mode (comme Stravinsky) mais plutôt, selon la description de Vernon Duke, mi-pasteur scandinave mi-joueur de football. Il est russe par le poil blond et le teint rougeaud, et la robustesse joyeuse dont son jeu pianistique n'est que la démonstration. Il l'entretient, chronométrant sa promenade apéritive autour des Invalides, pressant le pas pour être dans les temps, puis dévorant comme un ogre. Il a ses rituels, maniaque de ponctualité, donnant rendez-vous à 10 h 08, ivre de rage si on arrive à 10 h 09. Lifar le dépeint : « Autoritaire, sec, cassant, se livrant pas ou peu, ayant un grand sens du devoir. Il élevait ses enfants un peu à la manière militaire, gardant en définitive toute sa tendresse à la seule musique. » Il est simplificateur, de façon brutale, supprimant un des deux I de l'alphabet russe, n'écrivant qu'en consonnes ses cartes postales qu'il signe Srg Srgvtch Prkfv. Ses manuscrits sont au millimètre, les plus exacts et vérifiés du monde. Mais il a ses manières d'ours, et y tient. En voiture avec sa femme, il lui refuse la visite de Domrémy, préférant chercher une bonne table. Il quitte un concert au milieu et ne cache pas pourquoi ; il tourne le dos à un collègue complimenteur ; il fait pleurer Nina Koshetz qui vient de chanter de ses mélodies (« Voilà bien les femmes, remarque-t-il : tout de suite des larmes, au lieu d'écouter ce qui pourrait les aider à se corriger »). Ce qu'il préfère à Paris, ce sont les tournois de bridge, douze heures de suite (et enfumées). Il exècre le milieu musico-mondain : « Voyez tout le mal que ces salonnards ont fait à la musique française… » Si on lui objecte Debussy : « Quoi, Debussy ? Du *stouden* [tête de veau à la gelée], invertébré… » Ce n'est pas avec ce franc-parler qu'on se fait citoyen du monde.

L'URSS où il rentre va connaître des purges (y compris en musique), mais là tout un vrai public l'attend : le peuple. A-t-il vaguement jalousé ses

deux compatriotes émigrés, Rachmaninov devenu best-seller d'âme russe dans le show business à l'américaine, Stravinsky intégré à tous les circuits à l'occidentale, d'influence et d'avancement ? La même année Stravinsky prend son passeport d'Occidental, et Prokofiev choisit l'URSS. L'Occident l'a rendu plus russe que nature, il est excédé de ses querelles d'esthétique ; c'est l'éthique qui l'appelle, la mission. Un public neuf et avide l'attend. Il est prêt à traiter des sujets imposés : mais c'est de son propre fonds que vont naître cet *Alexandre Nevsky* et ce *Guerre et Paix* avec lesquels par deux fois il viendra à la rencontre de l'histoire nationale. Et il va bientôt renoncer à se produire comme pianiste pour le plus beau des motifs : la préparation d'un récital lui coûte une demi-sonate. L'homme de performance s'éclipse volontairement, ne reste que l'homme de méditation, le créateur. Chez Prokofiev l'opportunisme se changera en spontanéité, et authenticité. N'importe l'Histoire. Il est né avec son double destin, à la fois enraciné, et *outsider*. La double appartenance a constamment décalé cet homme qu'on croit, à cause de son physique, pressé. Combien de ses œuvres ont dû attendre dix, vingt ans avant d'arriver au public ! Même sa *Sonate n° 9* a attendu quatre ans ! C'est travailler et exister, essentiellement, hors modes, et hors normes. Prokofiev n'a ni choisi ni exclu, jamais. Il prend ce qu'il lui faut pour être vigoureux et fécond dans ses propres termes, la tradition et l'aujourd'hui, l'Orient et l'Occident. Mais Mozart n'avait-il pas été, indémêlablement, germain et latin ?

Prosodie

Ne faisons que regarder le mot, et soyons un peu Monsieur Jourdain. La prosodie ? Mais… c'est la prose qui fait du chant sans le savoir.

Hélas, une boutade éclaire tout, mais elle n'explique rien. Et il faut expliquer ici, dénouer les tenants et les aboutissants, au risque de d'abord compliquer. Tenons ferme un fil, en espérant que ce soit celui d'Ariane. C'est de prose tout court qu'il s'agit, pas d'une poésie de la prose. La poésie revendique des lois à elle, ne veut pas d'un mode de s'exprimer naturel, de la prose de la vie ; elle s'est donné des contraintes, un rythme ; a inventé un chant sans musique.

La prose, on commence forcément par elle : on la parle d'abord, sans savoir, tout bêtement, au ras du sol, comme Monsieur Jourdain. Ensuite on apprend à écrire, et on écrit en prose, tout aussi bêtement : une écriture linéaire, liée, continue, ponctuée selon les besoins, sans les alinéas de convention du vers régulier. Mais voici de quoi rendre Monsieur Jourdain perplexe : que se passe-t-il quand on lit à haute voix ce qui a reçu une forme écrite ?

Si ce sont des vers, eux par hypothèse mettent la voix en représentation, et on récite, on déclame. Mais si c'est de la prose ? La voix n'a guère vocation

à refléter l'indifférence de l'écrit, sa neutralité émotionnelle, elle n'en peut mais, elle y met du sien. Mais la prose suffisait au sens du texte écrit. Quand la voix y souffle sa suggestion, un ton qui n'y est pas, comment n'y aurait-il pas équivoque ? Ce double jeu atteint un sommet de duplicité quand à cet *écrit/parlé* la notation du chant prescrit des intentions, des inflexions expresses. Le miracle sera d'autant plus grand si les fluctuations de la voix chantée (en hauteur, en intensité) semblent obéir à des directives implicites dans le génie de la langue, les épouser. Et à chaque langue son génie.

Une élocution expressive, ou tout simplement une éloquence naturelle accentue ce qu'elle lit, le module, le scande. On n'ira pas jusqu'à appeler cela musique, mais sûrement c'est là un idiome neuf où le lu, le parlé, le chanté viennent se fondre, l'émotion ou la conviction y ajoutant tel appui de consonne, telle couleur de voyelle. *Parlare*/*cantando* ou *cantare*/*parlando* : le précepte monteverdien d'un côté intègre au chant les vertus propres à la parole, clarté, intelligibilité, intelligence ; et symétriquement charge du supplément de sens et d'éloquence qu'y met la musique la neutre parole, la parole/constat. C'est le génie propre d'une langue donnée qui permet cette fusion. On dirait qu'elle accueille ou même appelle le surcroît d'emphase ou d'émotion, les valeurs modifiées que le chant impose à la parole comme une autre vérité, vérité de plus, venue se fondre à la première et faisant qu'on ne l'entend que mieux. C'est le miracle Monteverdi, son génial 1+1 = 1 ; et ce 1 n'en est 1 que mieux ; miracle d'unification que Verdi dans *Falstaff* renouvellera à l'autre bout. Mais attention : tout autre est le *Sprechgesang* allemand, qui déhanche autoritairement la chose parlée, la phrase/prose ; il la surmarque et la surscande, sans songer à solliciter (pardon pour le mot) la chantabilité abstruse, implicite dans la langue maternelle.

Le génie de la langue, mais aussi celui propre à Debussy (jamais Fauré ne fera cela) produisent tout le contraire dans les *Ariettes*, dans *Pelléas*. C'est à croire que les mots français n'ont qu'à laisser leur génie propre parler à voix haute (ou même basse : mais la vibration de la voix y est), sublimés par l'éloquence du lecteur et enrichis, individualisés par les fluctuations qui en résultent, en hauteur, en intensité, en expressivité : ce qui est prosodie exactement, prose qui devient musique et chant.

Ce génie diffère selon les langues. Avec la couleur franche de ses voyelles immédiatement sonores, l'italien semble chanter rien qu'à s'énoncer. L'allemand, très prudent à ne pas dénaturer ses voyelles, trouve dans ses consonnes des appuis, des attaques, des façons d'accentuer en scandant : d'où un chant aux ailes tout autres, mais ailes tout de même. Le russe, le tchèque coulent fluents et fuient, sans arêtes, laissant leurs voyelles miroiter et glisser : un chant bien tempéré à l'européenne ne s'y mettra pas aisément. Quant au français, si subtil et nuancé, si musicien déjà en un sens, dans la délicatesse de ses consonnes et la sonorité mixte, indécise de ses diphtongues, comment chanterait-il droit devant lui ? Ayant sué sang et eau à maîtriser les alliages de voyelles de « Dans ton cœur dort un clair de lune », une chanteuse étrangère

constatera à son désespoir que, une fois chantés, les sons nasillent ou s'exagèrent de tout autre façon. Il faut saluer ici le génie très à part de Debussy, Janáček et Britten qui chacun dans sa langue ont su saisir la mobilité, l'étirement, les intensifications, les *prises* qui en captent et illustrent la rare et précieuse chantabilité.

Proust, Marcel (1871-1922)

Sur questionnaire, ses compositeurs préférés sont, à quinze ans, Mozart et Gounod ; à vingt et un Beethoven, Wagner et Schumann. Mais que savait-il d'eux ? Qu'écoutait-il vraiment ? Quatre ans plus tard, après *Dardanus* de Rameau (dans le salon Polignac), ce sera *Tannhäuser* à l'Opéra. Bel éclectisme. Quand *Frédégonde* de Saint-Saëns suivra, sera-ce goût propre ou politesse à faire ? Les goûts de Proust en musique reflètent ceux de son monde, et changeront avec lui. On ne voit pas dans son œuvre à lui qu'un compositeur jamais, *ni aucune œuvre*, ait produit sur lui un effet tel qu'il y entre, s'immerge, s'isole, fasciné d'y découvrir un modèle ou une loi d'écoute, d'y voir à l'œuvre des lois de notre nature sensible auxquelles rien d'autre ne permet d'accéder. Wagner ne fait pas exception. Peu à peu, dépassant le mélodique et le pittoresque, Fileuses du *Vaisseau* et *Chant du printemps*, il accède à plus organique et structurel, et y discerne comme un univers, un autre monde, d'art, avec d'autres structures et d'autres valeurs – anticipation pour lui de la dimension *totale* qu'il ambitionne pour sa propre *Recherche*. Mais ça devrait être clair, Wagner investi d'un tel rôle n'est plus le Wagner musicien. Sous le chatoiement du voile dont sa musique enrobe (dérobe) le monde qu'elle produit, ce sont les personnages, les mots et les idées issues des mots, c'est sa dramaturgie et sa cosmogonie qui touchent Proust et l'ébranlent : ce pour quoi la musique et son monde sonore, l'oreille comme organe, ne font qu'exactement *s'entremettre*.

Et pourtant… C'est le même Proust qui à vingt-quatre ans écrivait à une amie : « L'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux. »

Peut-on plus exactement évoquer cette patrie perdue qu'est la réminiscence, tout sauf claire et distincte, où l'absence de forme et de définition, loin de faire obstacle à la connaissance, est seuil de vérité ; mieux désigner une spécificité qui ne soit qu'à l'oreille, organe né pour ce savoir d'un autre genre, dont la fonction propre serait de construire en nous notre propre durée selon de neuves lois : autant dire… *le temps retrouvé* ? Quel

enjeu déjà ! Et comment mieux marquer que Wagner, si chargé de mots et d'idées, s'exclut par là même d'une telle dimension, où ce qui est mystère est par là même vérité ? Ce fond qu'il désigne, Proust n'y plongera pas. Il nous donnera de la réminiscence, Dieu sait, et les vérités allusives qui s'ensuivent. Mais la mémoire qui chez lui y pourvoit, c'est l'affective, à la suggestion d'une madeleine mollie et d'un goût de tilleul. *L'Art de la fugue,* le *Quatuor n ° 14* n'en sauraient faire autant. En vérité, si leur écoute fait penser à la femme aimée, c'est qu'on ne les *entend* pas.

La musique est très présente chez Proust ou, pour mieux dire, abondamment représentée. A l'évidence il y était sensible, sans avoir forcément cherché à savoir par où, et pourquoi. Sensoriel comme il était, analyste de ses sensations, il ne pouvait rester sourd à pareil pouvoir d'insinuation sensible. On peut lui prêter, sans du tout en rire, quelques-uns des effets nerveux qu'il décrit chez Mme Verdurin en s'en moquant. Pour amener à des états spéciaux un sujet ultrasensible, de nervosité maladive, *La Recherche* prouverait plutôt qu'il n'y a pas besoin du salon Verdurin ni de s'affronter à quelque chose d'aussi auguste qu'un adagio de Beethoven. La *petite phrase* suffit.

S'il y a souvent musique dans *La Recherche*, c'est qu'on en *donne* aux invités dans les salons, un peu comme de l'orangeade. Les Goncourt disaient que rien au monde n'entend autant de sottises qu'une exposition de peinture. Pour la musique, c'est seulement brouhaha : exclamations, extases chez les plus hardis. Le salon de Mme de Saint-Euverte *donne* du Chopin, c'est plus trapu ou pointu chez Mme Verdurin où on n'hésite pas à se prendre la tête dans les mains pour bien montrer qu'on écoute. Une bouffée de tendresse çà et là : la coterie d'Oriane de Guermantes sait son Offenbach et, même, en souvenir des grands-mères, *Les Rendez-vous de noble compagnie*. Acte pieux du souvenir, hors temps et hors mode : aucun snobisme là, et soudain cela sonne vrai. De même quand Saint-Loup en pleine guerre (donc hors snobisme

sauf celui, indécrottable chez lui, de sa propre *différence*) dit des choses sensibles, senties, vraiment siennes, sur un Schumann en noir et blanc. L'époque avance : la vieille Mme de Cambremer s'en tient à Chopin (qu'elle a appris de Chopin lui-même), mais sa pimbêche de petite bru ne saurait s'imaginer en deçà de Debussy. Le fait est que *Pelléas* vient mettre quelque chose de plus français (comme un dreyfusisme en musique) dans le wagnérisme acquis des salons, pour qui c'est *Parsifal* désormais qui est *culte*, détrônant l'extase de *Tristan*. Proust jouait-il, déchiffrait-il seulement ? Il ne savait de musique que ce que lui en apprenait son oreille (ce qui est la plus légitime façon) : mais sensible comme il était, si affiné dans toutes ses terminaisons nerveuses, inquiet et à l'affût dans sa façon de ressentir (et si douloureusement averti, en outre, de ce qui a pour nature d'aussitôt passer, de l'éphémère), comment se serait-il trouvé obtus pour la seule musique ? Le temps où il allait dans le monde, il entendait et écoutait, comme on le fait dans le monde ; sortant moins, il recevra chez lui par téléphonie tout ce qu'il pouvait de concerts et d'opéras. Parfois comme dans *La Prisonnière* tout semble lui être devenu nuit, et c'est comme s'il opérait en *Tristan* quelque plongée plus profonde.

Mais de là à un effet spécifique que peut nous faire à tous, que lui aurait fait, à lui, la musique… S'il n'y a pas été sourd, eh bien alors cet effet l'a laissé pratiquement muet, il n'a pas trouvé (ou cherché) les mots pour le dire. Que Morel soit violoniste donnera lieu à bien des péripéties, et à quelques-unes des plus passionnantes, psychologiquement, de *La Recherche* ; sur le destin de Charlus, celui de Swann, cela va peser ; et du coup que de notations chez les Verdurin ou en villégiature, sur la vie des salons, leur façon d'écouter. Mais quant à Morel même, il serait peintre d'avenir au lieu de musicien ou jeune Rubempré pressé d'être publié, ce serait pareil. Allons plus loin. Vinteuil est musicien et créateur, le Narrateur (qui n'est pas la moitié d'un créateur) pourrait, devrait nous montrer, nous démonter, son âme à l'œuvre ; sa sonate a mobilisé les exégètes farauds d'établir si telle qu'on la joue (mais ne l'entend pas) chez Proust c'est celle de Franck ou Fauré (ou qui on voudra. Et qu'importe ?). Mais cette sonate promue paradigme, avec sa phrase entre toutes les phrases, est-il irrévérencieux de dire que le rôle d'absolu premier plan qu'elle joue pour Swann (et de là pour tout lecteur de Proust) est celui d'une entremetteuse ? Disons *daïmôn* pour faire plus noble, ou tout autre être intermédiaire, ange peut-être, comme dans la mythologie grecque ou, au temps même de Proust, chez Rilke : mais celui-ci n'a en rien la redoutable mission d'ouvrir (et en chirurgien : de gré ou de force) à un autre monde ; ni de constituer dans ce qui est initiation, ordalie, le *premier degré du terrible*, que désignent les très contemporaines *Elégies de Duino*. Juste un rappel ici ; de quoi sur quelques notes et à peine de secondes faire allusion, réveiller douloureusement un souvenir, le faire saigner ; doux poison, insaisissable (déjà évadée) merveille venue par l'oreille, qui y dessine suggestivement des traits aimés. Un parfum, un vieux tableau retrouvé feraient de même. Rien qui

nous explique en rien un effet spécifique qui soit à la musique, qui tienne à sa façon de se faire musique, de nous prendre notre temps et nous le *tendre* – et dans cette tension même nous découvrir sur nous-mêmes quelque chose que nous ne savions pas.

Cette analyse, pourtant, Proust la pouvait ; en un sens il nous la devait. De tous les écrivains français lui seul en avait le génie, la force et pénétration d'analyse, la culture et même, comment dire, la vocation : attentif, minutieux, inlassable démonteur de ces mécanismes les plus subtils. Mais ce n'est que dans une Esquisse, la XXXII, que nous le saisissons au bord même du mystère, et lâchant prise aussitôt. Pourtant c'était annoncé, souligné, comme capitalissime, et à placer le moment venu : « Les plaisirs que l'amour, que la peinture, que la musique m'avaient donnés ne sont pas des plaisirs absolument sans valeur. Mais la plupart des gens doués s'attachent seulement à l'objet de ce plaisir. Après avoir bien adoré et étudié un musicien, ils passent à un autre. Or, ce qu'il y a de plus intéressant dans notre plaisir, ce n'est pas l'objet lui-même, mais l'organe à qui cet objet fait éprouver ce plaisir, et ce n'est que dans l'organe qu'on peut saisir la nature du plaisir, il faut s'étudier soi-même. » Proust nous a décrit *l'esthète* exactement, curieux de ses propres sensations, et de la différence qu'y apporte tel auteur ou tel autre, qui passe de Bach à Beethoven comme il passerait de Giotto à Mantegna. Il nous situe exactement le lieu de l'analyse à faire. Mais jamais il ne nous la fera. La musique apparemment ne le touchait pas assez profond, assez totalement. La place était prise. Par Ruskin d'abord. Par sa *Recherche* ensuite. C'est égotiste, un grand auteur, un créateur. C'est exclusif.

La petite phrase de Vinteuil ne nous en dit pas plus sur la musique et ce qu'elle nous fait que le petit pan de mur jaune de Bergotte ne nous en dit sur la peinture, ni même le seul Vermeer. Révérence gardée, Swann et Odette se retrouvant dans leur petite phrase (mais comme Proust nous parle bien de l'effroi ressenti alors, quand on la sent venir) nous font penser, fable connue, à la tante Yvonne à Colombey qui tricote en écoutant la radio : et quand celle-ci joue *La Marseillaise,* elle tend la main vers le Grand Charles dans sa bergère et sourit : « Oh, Charles ! Notre chanson !… »

Oublions l'irrévérence maintenant qu'on l'a commise, et montrons combien nous l'aimons, comme nous l'avons lu. Sur Proust et la musique il y a quelque chose, le plus important peut-être, qu'on ne dit pas assez (le dit-on jamais, en vérité ?). C'est que *sa* phrase (pas la petite de Vinteuil, sa phrase à lui) est musique, et pas du tout par un quelconque effet de mélodie ou de *tune* (comme la petite phrase) mais pour le contraire, parce qu'elle nous demande l'attention et *la durée d'attention* précisément que la musique est seule, en principe, à requérir, exiger, obtenir de nous. Elle est embarrassée et tortueuse et sinueuse, et traîne ses virgules comme des sargasses – le contraire du bien écrire français mis au point, net, définitif. Indéfinie au contraire, et s'y complaisant (osera-t-on dire : s'en faisant doctrine ?). Mais exigeant (obtenant) pour la suivre, pour s'y retrouver, la même attention que la

musique et, bientôt, la même mémoire que la musique, mémoire qu'elle a le génie de susciter en nous en sorte que son commencement demeure présent dans ce développement qui prend son temps (ou plus exactement *le nôtre*), et dont la fin est encore à venir mais se sent, loin devant nous : produisant non pas musicalement mais *musiciennement* l'accumulation, l'imprégnation, le sentiment de la durée, la présence du déjà passé dans le présent, lui-même bientôt passé ; magique caisse de résonance et remémoration ; temps à nous par nous trouvé pour que le sens s'y constitue et y résonne. Ourdisseuse phrase, filleule de mieux qu'une muse, comme serait Erato ou Euterpe, mais de leur mère à toutes neuf : Mnémosyne. Phrase tisseuse d'assonances, matrice de mémoire. Qui d'autre ainsi ? Et ce n'est pas, ah non, parce qu'il écrit mieux, mais *autrement*, depuis sa propre mémoire, et sans doute dans un autre dessein.

Puccini, Giacomo (1858-1924)

Les Puccini étant musiciens à Lucques depuis cinq générations, le chemin était tout tracé pour Giacomo, cinquième enfant d'un papa organiste et maître de chapelle, vite orphelin. Mais la motivation manquait, ou plutôt était autre. Quand, adolescent, il improvisait à l'orgue, les fidèles pouvaient croire que subrepticement de l'opéra s'installait à l'église. Il devait l'avoir dans le sang, car c'est plus tard seulement, à dix-huit ans, qu'il vit *Aida*, son premier, et trouvait son chemin de Damas. Il émigra à Milan pour son conservatoire, vécut avec passion sa bohème d'étudiant. Un temps il partagea sa mansarde avec Mascagni, il vivotait, composait peu : mais dans ce peu, le don pour l'orchestre éclatait. Pour le concours Sanzogno d'opéras en un acte, le même que Mascagni avait gagné avec *Cavalleria*, il fit *Le Villi*, n'eut pas le prix, mais plut à Boito qui obtint que le Teatro Dal Verme prît ledit opéra (1884), sans autre succès que d'attirer l'attention de l'autre éditeur important, Ricordi. Entre tourments de cœur et détresses d'argent, Puccini mit cinq ans encore à un *Edgar* d'après Musset (*La Coupe et les Lèvres*), abandonnant, reprenant, limant, fasciné et comme immobilisé devant un soudain problème de prosodie. Il n'attendait pas que son sujet le saisît par surprise, mais plutôt que les mots en lui se parlent, se chantent d'eux-mêmes. Longue incubation. Il allait en sortir ce qui a changé l'opéra, l'a fait *actuel* et, à terme, pour le grand public : cette vocalité neuve, naturelle, moulée à même la prose d'une action dramatique d'un seul tenant, dont le temps s'étire avec un serré lui-même neuf ; nouvelle donne lyrique, qui dut laisser venir son public, et d'abord ses interprètes. *Edgar* montrait Puccini pas prêt, l'accueil de la Scala fut tiède. Encore quatre ans et, si inachevée qu'elle fût au regard de l'économie neuve dont Puccini était porteur côté action, côté vocalité, côté accessoires, *Manon Lescaut* (1893) du moins l'assurait de sa capacité à *toucher*, autrement dit

remuer, émouvoir : mais en plus, frapper, en pleine cible. La voix, notamment la voix de ténor, s'y faisait entendre avec un impact encore inouï. Depuis presque dix ans que Massenet en avait fait un triomphe, Puccini rêvait au sujet. Dès qu'il vit *Manon*, tout alla très vite : tout simplement, il allait faire le contraire. Très peu pour lui les houppes et les pas (*la cipria e i minuetti*) du goût français ; mais à pleine voix, *la passione disperata* de l'amour à l'italienne. La passion, le désir, la demande prennent la parole, rien de musical ne venant édulcorer, délayer, faire traîner l'urgence et le caractère direct qui leur sont propres : d'où un lyrisme physique dans la voix mis presque à nu, et un public littéralement *emballé*. Celui-ci ne se plaignait pas qu'on le prive des airs habituels, ceux dont le temps, purement vocal (et flattant l'ego de la voix, si on peut dire), se prélève sur le temps de l'action, forcément aux dépens de sa consistance et de son urgence dramatiques. Cette urgence en effet, innovation inspirée, est transférée à l'accent, elle s'y incarne en des sons vibrants, ardents, émotionnels, comme si sans que la voix eût à se déployer pour le dire, elle concentrait en un bout de phrase l'intensité lyrique de tout ce qu'elle a à dire : un *arioso* à peine, ou même moins que cela, mais brûlant d'un feu, d'une passion dans la vocalité qui, quelque brillant que soit ici l'orchestre, le dompte, le subjugue, le remet à sa juste place. Il sert la voix, la sertit et la magnifie, il la relance, l'oblige à donner son feu, montrant, *prouvant* le personnage et sa passion de ce moment même – et pas le ténor seulement. Pour chanter le premier vérisme (mot redoutablement fourre-tout), celui de *Cavalleria* et *Amico Fritz*, il y avait eu Emma Calvé et De Lucia : deux maîtres vocalistes, et stylistes aussi. Il faudra un peu de temps à Puccini pour pousser son ténor (surtout lui) vers le type de performance qui sera comme une signature vériste : l'intensité chaleureuse du ton et de l'accent. C'est toujours le *slancio* au fond, le même que chez Verdi ; mais l'élan ne se déploie plus en cantilène, dimension où l'effusion se détend, où l'effet se transfère de la voix à la mélodie (mise en valeur artiste de la voix qui fait oublier sa beauté naturelle) ; ici au contraire il se concentre, pour éclater dans un climax qui peut tenir en une seule note, *la* note ; et très vite ce sera l'affaire de ténors mal éduqués et qui poussent, que la note hélas devienne le cri. Puccini n'aurait pas existé sans ses chanteurs, mais il leur a laissé le temps de se former, plus belcantistes au sens hédoniste du terme (mais Melba, avide de rôles qui paient, défendra sa Mimi contre toute concurrente plus jeune), mais encore moins criards, brutaux. Le jour où Caruso sera prêt avec sa vigueur mâle, *con passione disperata* (et sachant bien ce qu'elle demande en retour de sa Mimi, et le laissant entendre dans l'accent, dans l'érection vocale), un chapitre nouveau va s'ouvrir dans l'histoire d'amour entre Amour et Opéra, qui s'écrivait depuis deux siècles entre marivaudages et déclarations. Périmés, l'amour courtois, les galanteries chevaleresques, fini, le règne du ténor style Jean de Reszke, qui a aussi été celui dans le chant de façons françaises élégantes. Par une coïncidence capitale, le disque naissait alors, prodigieux et imprévu instrument de diffusion qui va amener Roméo et Mimi, Melba et

Caruso à même la cuisine de gens qui jamais ne seraient allés à l'opéra les entendre. C'est devenir populaire, sans s'être fait vulgaire. D'où l'importance que l'amour qui se pratique à l'opéra soit enfin celui de tout le monde, sans les phrases qu'on y a toujours mises (et les phrases depuis Wagner ont gagné en longueur) et où seuls quelques-uns (une élite) peuvent se reconnaître. Il y a bien des gaucheries dramaturgiques et des tunnels encore dans *Manon Lescaut*, il y reste du décoratif, de l'intermède non fonctionnels, pas encore éliminés. Mais le désir a l'accent, le ton, l'urgence du désir, et la douleur ceux de la douleur ; la chair et le sang, matière vivante du vérisme, et sa seule vérité, s'emparent de la scène ; si brève (pas menée jusqu'au bout comme dans une aria) qu'elle soit, la phrase chantée est si juste, si complète, si suffisante à soi qu'elle hante l'esprit et le public sort en la chantonnant : le *tune* est né, dont le disque bientôt fera un *hit*. Toute une autre école de succès ! Seul le long, sensationnel *incipit* orchestral de la mort de Manon, désespérante et nue, est là pour nous rappeler quel maître symphoniste et musicien Puccini est aussi, qu'admireront bientôt Ravel comme Richard Strauss.

Les dix ans où Puccini piétinait, Verdi a donné *Otello*, action de cinq actes réduite à quatre, et serrée à crier ; et *Falstaff* six ans après, la même année que *Manon Lescaut*. Le bref fait son chemin à l'opéra. Ailleurs aussi : c'est comme si Richard Strauss avait voulu faire tenir tout l'orchestre de Wagner et ses longueurs aussi, et les exaspérer compressés dans des poèmes symphoniques brefs. Les vrais paroxysmes qui éclateront demain dans *Salomé*, *Elektra*, opéras mais d'un seul tenant, eux-mêmes formidablement compressés, iront à des personnages forcément hors format. Tandis que toute son abréviation et l'intensification qui va avec, surexposée par son traitement de l'orchestre en maître magicien, Puccini les applique, lui, à des protagonistes ordinaires trouvés dans le quotidien (même quand l'exotisme les distingue), antihéros si on les compare au Cid, à Alceste. Mais leurs passions ne sont pas moins brûlantes, extrémistes et, si ça se trouve, meurtrières, et pour s'exhaler demandent le plus beau des voix les plus belles, sans qu'ils aient à changer de condition : un poète dans sa mansarde (et la mansarde est plus évidente que la poésie), un lieutenant de vaisseau épaté par le dépaysement, un préfet de police dont le galonnage est d'or mais les pulsions, et la façon dont ils deviennent voix et gestes, d'un cru parfaitement direct, bientôt une sorte de cow-girl du Far West, cheftaine et institutrice bénévole. Trente ans avant le cinéma (le parlant, pas le muet), Puccini invente cette révolution copernicienne de l'escapisme, celle qui lui vaut l'adhésion en masse du grand public, du moment qu'on y met les moyens artistiques les meilleurs : il prend pour vedette la girl ou le guy *next door*, si bien que n'importe qui peut se rêver star, *s'identifier*. Ce n'est pas difficile, statistiquement, de devenir une Mimi. Une Tosca un peu plus, mais pas tant. Puccini en effet se garde bien (hors la cantate *off-stage*) de faire entendre sa voix de chanteuse d'opéra, moins facile à imiter : seulement ses accents de

femme amoureuse et meurtrie qui, eux aussi, statistiquement…

Quatre actes resserraient *Otello*, sans pouvoir éviter (au III) le grand *concertato* autrefois de rigueur : les quatre de *La Bohème* font chacun une demi-heure en continuité et le deuxième y fait tenir, mais l'incorporant strictement à l'action, et y réalisant des feux d'artifice de timbres et aussi de figuration, tout ce dont depuis toujours l'opéra a eu besoin en fait de spectacle. Mimi et Rodolfo, au I, ne font que se présenter l'un à l'autre, *racconto* et pas du tout air, et au IV se récapituleront amoureusement, ne faisant duo de la voix qu'à la toute fin du I et seulement quand ils sont hors de notre vue et ne sont plus que leurs deux voix. *Tosca* prend son temps au I, qui a ses épisodes, pour nouer les éléments de l'action ; le *Te Deum* qui l'achève, loin de faire intermède (avec figuration d'enfants de chœur), au contraire achemine et scande l'aveu à haute voix par Scarpia de son avidité de posséder, de nuire. Passé son introduction (et la cantate en contrebas), le II n'est qu'action et, c'est le cas de le dire, *saignante* ; et le III un *lamento* amené et conclu. *Madama Butterfly*, d'abord taillée en trois actes, n'y a pas prospéré : la sauvera le resserrement en deux d'une action qui n'en est pas vraiment une, où les sentiments se disent beaucoup plus qu'il n'est agi. Harcelant son librettiste, Puccini a mieux que la passion, l'obsession, neuve à l'opéra, de *situer* : le décor, concrètement et même pittoresquement (l'esprit du pays, le climat sont agissants ici, Japon ou Far West : avec les timbres propres qui y contribuent) ; et les personnages qu'il y installe, typés, avec un état (un métier), un caractère, qui vont souffrir selon ce caractère, puis chanter selon cette souffrance. D'où, il faut le dire, la puérilité assassine de certaines transpositions d'aujourd'hui. Ce n'est pas n'importe quel Ouest, une Californie avec camping-cars et gratte-ciel, que montre *La fanciulla del West.* C'est le Far West des chercheurs d'or. Ils y sont parce qu'ils cherchent de l'or, ont laissé au pays tout ce qu'ils aiment, crèvent de nostalgie. L'un pleure en entendant la chanson de pays qu'un autre chante, et on se cotisera pour le rapatrier ; c'est dans ce contexte qu'une bonne fille, un peu cheftaine, un peu institutrice, leur parle, tâche de les instruire, leur lit la Bible. Ce monde est primaire et brutal mais honnête, facilement pieux, un monde de pionniers. Toucher à ces valeurs-là est aussi bête qu'imaginer qu'on rapprocherait le western d'un spectateur d'aujourd'hui en le motorisant. Pareil pour une *Bohème* qui croit rapprocher Mimi en la bombardant SDF, crachant son kil de rouge. Le détail compte chez Puccini, il est précis, significatif, il dit l'esprit et le rend palpable ; il est tout le contraire de l'accessoire. Si un metteur en scène veut dégager l'universel (noble ambition. Mais qui êtes-vous, monsieur ?), force lui est de passer par ce particulier-là, que Puccini en inventeur et déjà metteur en scène a si soigneusement mis en place, situé.

Il y a loin des *Villi* en un acte, ébauche où à peine si le bref montre le bout de l'oreille, au triptyque qui réunit trois fois un acte : un plein tiers de siècle, qui aura vu le triomphe du vérisme (par K.-O.) et aussi l'exténuation du vérisme, faute de doctrine, et faute de desservants. *Il Tabarro* qui en est le premier volet aurait, en concours Sanzogno, pulvérisé non seulement les fragiles *Villi* mais bien évidemment *Cavalleria* qui, au regard, est si soigné et même léché, si littéraire. Rives de la Seine ici et péniche pour l'unité de lieu (et évidemment de temps : le temps réel de l'action) : mais ces berges sont un décor sonore, qui bruisse de tout ce que Paris a entendu d'amour qui chante (et d'abord *La Bohème*, citée), en sorte que le pittoresque est là, mais pas pour décorer ni meubler, pour faire caisse de résonance ; pour faire contraster telle façon de dire et faire l'amour avec telle autre ici même, qui va s'achever dans le cri et le meurtre. Resserrement maximal, exemplaire ; de chœur à peine sinon *off*, en résonance ; ni d'intermède, sauf ce temps vide qui est mieux qu'attente, *suspense* ; et la vocalité, sans rien qu'on puisse isoler et extraire (le 78 tours n'y trouvera à son format que l'éclat du ténor-amant, *Hai ben ragione*), se colore et s'intensifie, prend corps (un corps souffrant) dans le regret et bientôt le reproche, avec chez lui comme chez elle une intensité désespérée dont rien de si serré, si fatal n'avait donné l'idée en opéra. On y a vu le couple Fischer-Dieskau/Várady. Tâchez de trouver cela. Vous saurez ce que vérisme depuis toujours voulait dire, essayait de dire, mais que seul Puccini enfin a su dire, et seulement là. De là, passez alors au Puccini ultime et inachevé qu'est *Turandot*, doublement exotique (escapiste) puisque ce n'est plus dans un Japon d'aujourd'hui qu'il nous transporte, mais la Chine de n'importe quand, hérissée de ses propres rites, ses propres manières, ses propres sonorités : escapisme héroïque à l'ancienne, pour la première fois Puccini se le permet. En 1924 tout le Richard Strauss le plus vivant et constructif et téméraire est fait ; l'opéra d'Occident s'asphyxie dans ses propres impasses, il est peut-être bien entré dans le mur. Puccini délibérément régresse, pour pouvoir avancer, accomplir encore. Il n'ira pas au bout, son cancer l'aura mangé avant. Mais il aura réussi un premier tour en magicien,

faisant séquence organique, tendue, palpitante d'un premier acte plus composite qu'il n'est permis, *tachiste* presque, mosaïque de vues sonores, en maître de transitions qui créent le serré, et acheminent un suspense ; puis l'autre tour au II, plus attendu, d'articuler en vingt minutes d'une densité vocale sans exemple la déclamation extraterrestre de Turandot et la scène des Enigmes, haletante ; et de montrer au III laissé en plan par la mort, après l'absolument plus belle immobilisation du temps et de l'action par voix de ténor qui soit, *Nessun dorma*, le miracle suprême dans l'enjeu suprême : au sacrifice de Liù l'esclave (*Tanto amore segreto*), la voix de tête qui plane dans son intensité fragile, sublimée ; le retour à Mozart, ce que reconnaît comme dette à Mozart tout chant, même italien et fier de l'être dans sa *passione disperata* ; et l'esclave, de toutes les petites femmes la plus absolument petite, maintenant d'un seul coup héroïne et rédemptrice, un ciel plus haut que tout ce qui est né impératrice et souveraine. Il pouvait poser sa plume après. Et *Turandot*, même au théâtre, fait bien de s'en tenir là comme Toscanini, le soir de la première, a fait à la Scala.

Purcell, Henry (1659-1695)

Né pour le chant, grandi dans le chant ; et le chœur, orgue, instruments aimés pour eux-mêmes, pour leur son. Destiné à mourir jeune comme Mozart, il était bien digne d'écrire une *Ode à sainte Cécile* : elle était sa patronne vraiment. Digne aussi d'inventer avec *Didon et Enée* mieux que l'opéra anglais, qui n'a pas vécu alors : mais un ton, une dimension où le chant humain (le *lamento* de Didon en l'occurrence) franchit un seuil, mène à une vision par la voix encore insoupçonnée. N'y aurait-il que cela, que Flagstad après ses Isolde reprit à la Mermaid de Londres, contre toute mode, pour le plaisir et la beauté de le faire ! Mais il y a aussi ces *Ayres* ou simples chants, transcendant toute question de style ou d'époque, plénitude et galbe purs. *If music be the food of love*, surtout *Music for a while*, sans lequel peut-être jamais Deller ne serait devenu Deller.

Quatuor

Quatre fois quatre cordes. On ne fait pas moins varié, on ne fait pas plus économe. Et si économie, en art, pour les plus grands au moins, veut dire perfection, richesse supérieure, pour le prince et le mécène c'est paraître bien près de ses sous. Au temps des roitelets mélomanes (ou du moins vains de le paraître) on tâchait de faire grand. Des *sinfonies* « *pour accompagner les soupers du Roy* », voilà ce qu'il fallait. Aussi chacun avait à demeure sa *Kapelle*, terme parfaitement laïc, qui veut dire qu'on avait de quoi entretenir son monde en musique. Au regard d'un orchestre même le plus maigre, le quatuor (deux violons, un alto, un violoncelle), c'est le degré zéro, la musique du pauvre ; mais on fera avec, en espérant que les invités ne connaissent pas le nabab de Cöthen, simple Electeur pourtant, qui entretient toute une ménagerie d'instruments (pour lesquels Bach a écrit tout à fait sur mesure ses *Brandebourgeois*) comme d'autres entretiennent une écurie, ou une meute. Milieu du XVIII^e^ : on est loin encore du temps où rien qu'un violon, s'il est Paganini, fait courir les foules ; mais on est déjà à celui où un orchestre au moins peut faire sursauter Mozart jeune, par simple choc physique. C'était celui de Mannheim il est vrai, véritable écurie de pur-sang, que l'Electeur, passant à Munich, emmènera dans ses bagages : aussi Mozart qui crée alors à Munich l'opéra qui le montre pleinement adulte et lui-même, *Idomeneo*, s'y attarde. Il écrira des merveilles pour vents, pour les solistes de cet ensemble de rêve. A l'époque lui-même en quatuor à cordes ne s'aventurait pas bien loin : du divertissement, élégant. Nul n'aurait pu imaginer, alors, la fortune prodigieuse d'une formule si peu flatteuse, si pauvre ; ni surtout que dans cette économie même, cette monochromie aussi, la musique ouvrait une aventure qui la mène à ses propres confins !…

Car si les instruments progressaient (et du coup l'orchestre, l'orchestration), une écoute d'un autre type pointait l'oreille. Autrement attentive et, si l'on peut dire, *privée*. Un salon, des auditeurs recueillis et choisis, qui sont là pour écouter, qui seraient, souvent, aptes à jouer eux-mêmes. Toute une *société des esprits*, utopie européenne née à l'appel des Lumières, et qui trouve quelque chose de philosophique, ou pur en tout cas, dans cet entretien où quatre seulement sont là, qui se repassent le fil et n'élèvent pas la voix. Haydn, sur commande de son prince évidemment (mais

c'était Esterházy, de tous le plus fortuné et, sûrement, le plus musicien), écrira des douzaines de quatuors destinés à l'audience la plus triée, conduite sans s'en douter au seuil d'une écoute heureuse de se passer des pompes, dorures et feux d'artifice, artifices d'abord, de règle à l'église et à l'opéra. Dans l'histoire de l'attention et de l'écoute, moment initiatique ; accession à l'essentiel, au pur. Haydn lui-même décantera sa manière en un presque demi-siècle de productions ; il les donnait souvent par bouquets de six ; un sera dédié à Mozart, qui en retour lui en dédie un des siens, un bouquet de six. L'aîné et le cadet – qui appelait l'autre papa – se retrouvaient volontiers côte à côte, à Vienne, pour en jouer : et Mozart tenait le plus volontiers l'alto. Un des quatuors de la maturité de Mozart porte un titre abstrait, d'école : *Les Dissonances*. Dieu sait si celles-ci sont discrètes, mesurées, au regard de ce qui viendra bientôt. Mais c'est être installé en plein dans le pur qu'ainsi chasser le pittoresque.

Le XVIII^e^ siècle n'est pas fini quand Beethoven écrit ses premiers, bouquet de six lui aussi. C'est bien cela qu'il avait été envoyé faire à Vienne par son protecteur Waldstein : recueillir l'héritage de Haydn et de Mozart. Celui-ci est déjà mort, l'autre crée encore, et à quelle hauteur, mais plus de quatuors. Passé ce premier groupe, qui porte son siècle, mais où intervient en cœur du sixième cette étrange page émotionnelle, orageuse, expressément nommée *La Malinconia*, les dix quatuors que Beethoven produira encore ouvrent à un autre monde : par le serré de l'écriture, l'élan (l'insensé envol d'un violoncelle en exorde du n° 7), l'intensification progressive du ton, allant avec un raccourcissement du trait et du développement en général (laissant d'ailleurs d'incroyables étalements presque mélodiques, mais intenses toujours, incandescents alors jusqu'au sublimé comme le chant des sphères au *molto adagio* du n° 8, marqué par Beethoven de cette indication unique : *si tratta questo pezzo con intimissimo sentimento*), conduisant (comme dans le n ° 14) le même fil à travers d'ostensibles ruptures ou turbulences, sans qu'il se desserre un instant, même dans les silences… On n'en finirait pas d'inventorier les violents bonheurs d'expression qui cloutent d'étoiles ces paysages tourmentés, à peu près seule métaphore qu'on ait en musique des espaces infinis dont le silence (ici mutisme plutôt) faisait peur à Pascal. Le plus désarmé de l'humain tremble dans les brefs sanglots soupirés que se permet la cavatine du n° 13, expressément dite *beklemmt*, oppressée. Ce sont des princes, mais musiciens et exécutants eux-mêmes, les Galitzine, les Razumovski, qui ont rendu leurs noms immortels en commandant à Beethoven ces monuments dont aucune cathédrale ni fête nationale n'aurait eu l'emploi et qui surplombent avec hauteur, en termes beethovéniens, tout ce qu'il a fait d'ostensiblement immense, même la *Solemnis* et la Neuvième l'une sur l'autre entassées. Le tout dernier Beethoven a laissé derrière lui même son piano : il n'est plus que ses quatuors, et c'est là qu'il faut aller le chercher. L'inouï – mais Vienne, où se suit toute cette histoire, excelle à ces inouïs-là – est que Schubert si obscur, si méconnu de son vivant, ait intercalé

ses trois derniers (les autres étaient exercices de jeune homme, des brouillons) dans les intervalles que laisse libres l'effort de Beethoven : et avec un lyrisme lui aussi d'une incandescence et d'une audace (le n° 15 en *sol* majeur) dont rien d'autre chez lui n'amorce la direction. Mendelssohn, Schumann, Brahms, les Français, les Slaves, tous s'y mettront, fil ininterrompu jusqu'au cœur du XX^e^ siècle où Bartók (six aussi, mais très séparés les uns des autres) semblera reprendre le quatuor au seuil d'incendie et de quasi-calcination où Beethoven l'a porté ; et dans le même esprit sacrificiel (sinon avec ce même serré suffocant de Bartók, à en crier) deux autres au moins du XX^e^ siècle continueront, Janáček deux fois, Chostakovitch presque autant que Beethoven. La Seconde Ecole de Vienne s'y est mise avec application, Schönberg l'y entraînant expressément : tradition oblige. Mais innovation oblige aussi : dans cette impasse royale sont venus se caser les essais, pesés au millimètre et aboutis, finis à la demi-nuance près, de Berg (lyrique toujours et n'en pouvant mais), Schönberg (leur maître et mentor : deux pleins quatuors dont un avec voix), même Webern, émiettant la formule quatuor en brefs mouvements, ou spasmes peut-être, parfois nommément dits *Bagatelles* : où l'on s'aperçoit qu'avoir jeté par-dessus bord la tonalité fait qu'on ne sait plus comment soutenir le développement.

Haydn et Mozart s'étaient repassé le fil, comme pressentant que la légitimité, les chances de durée d'un *Musizieren* dont Vienne est la patrie allaient se jouer dans le quatuor, que le quatuor en quelque sorte *ferait preuve*. Et entre Beethoven et Schubert s'est joué le même jeu. La merveille est que de sublimes violonistes aient su mettre au-dessus de leur propre carrière de virtuoses ce *service*, humble et magnifique, sorte d'entrée en religion : n'être plus que le premier violon d'une fraternité de quatre. Le premier historiquement fut sans doute Joachim, l'ami de Brahms et plus d'une fois son mentor, jouant assis avec les autres, simplement *primus inter pares* (Spohr avant lui significativement avait joué, lui, debout, comme entraînant les autres de l'archet). Il y eut donc un Quatuor Joachim, mais qui ne se ressoudait que par intermittence. De même autour de Rosé, beau-frère de Mahler et *Konzertmeister* à la Philharmonie. C'est seulement venu l'âge des voyages,

des tournées aussi, qu'un quatuor constitué pourra vivre à titre permanent d'être un quatuor, pouvant dès lors explorer, exposer la totalité du répertoire. Emouvant entre tous est celui auquel donnera son nom Adolf Busch, virtuose surnaturel, et s'effaçant dans son office. Le jour venu il fondera Marlboro, lieu béni où se ressourcera la musique de chambre à partir de 1951. Interrogé sur l'esprit de Marlboro, Rudolf Serkin, pianiste, gendre et continuateur de Busch, répondra : « Peut-être apprendre à jouer second violon. » Quelle leçon, et qui dit tout ! De la technique du quatuor. De sa mission. De sa morale.

Mais on aura d'abord connu les Flonzaley (américains, à mécène banquier), les Pro Arte (belges : mais Ysaÿe était de là-bas, et aussi grand chambriste que virtuose), les Capet puis Calvet (français), les étincelants Budapest (à qui l'on doit les plus prodigieux disques de quatuors jamais faits, des années 1940 surtout et 1950), les tout aussi étincelants Végh (où l'on trouvera des dissidents des Budapest, qui musicalement s'entendaient mais humainement ne se souffraient pas), puis les Hongrois, les Beethoven (russes et qui créeront Chostakovitch) suivis des Borodine, les Amadeus (autrichiens, regroupés dans leur exil anglais), les transcendants Italiano, d'une qualité de sonorité collective que les autres émuleront en vain. Car il s'est passé ceci, qui montre l'importance de Marlboro, patrie neuve pour une génération neuve : constitués d'instrumentistes le plus souvent juifs et russes ou hongrois, les quatuors ont beaucoup dû se réfugier hors d'Europe (les Busch étant les seuls, Aryens exemplairement blonds qu'ils étaient, à le faire par conviction et solidarité). Il en a résulté aux Etats-Unis dans les années 1940 une floraison inouïe (d'où les disques) et progressivement aussi, dès la décennie d'après, une excitabilité, un *drive*, une motorisation à l'américaine, les valeurs expressives d'intensité s'y exaspérant sensiblement dans la stridence, des Juilliard jusqu'aux LaSalle, comme si Mozart aussi devait sonner comme du Bartók, ou du Schönberg. Il faudra attendre assez tard, jusqu'aux Alban Berg, nés autrichiens et viennois assez clairement déclarés, pour qu'une sonorité moins excitée soit rendue au dernier Beethoven. Les très Européens mais très cosmopolites Artémis sont les derniers-nés. Ils ont déjà leur intégrale de Beethoven au disque derrière eux. Ils ne le jouent pas relaxé, Dieu merci ! Mais pas strident non plus.

Quintette

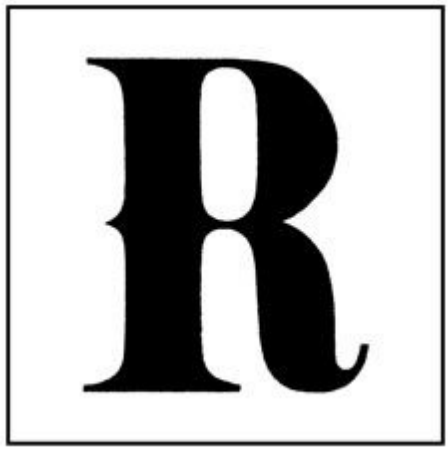
Le quatuor à cordes classique, avec un instrument de plus. Et l'on pense à l'hôtesse mondaine de chez Proust qui offrait au quatuor ayant joué dans son salon une enveloppe « afin d'étoffer leur petite formation ». On ne saurait être plus loin de la vérité. Un de plus, et c'est un autre monde (un qui n'est pas salon) qui s'ouvre ici. La texture du quatuor, son ampleur d'étoffe demeurent, intactes (sans les stridences toutefois, les extrémismes qui depuis le

Beethoven adulte ne sont qu'au quatre fois quatre cordes). Mettons d'emblée hors jeu la formule inédite (et restée sans descendance, sauf Beethoven précisément) du quintette pour piano et vents par lequel Mozart, en 1784, interrompait sa série de six concertos programmés pour faire dialoguer de plus près le piano (Mozart lui-même protagoniste) avec les vents ; exercice dont les échanges brefs de *Figaro*, la conversation en musique qui s'y inaugure, porteront les fruits. Hors jeu aussi *La Truite*, plus illustre et populaire sans doute de tous les quintettes, où Schubert désosse purement et simplement le quatuor à cordes, lui ôte le second violon, qui en constitue l'épine dorsale, y ajoutant son piano bondissant et, hôte inattendu, la contrebasse (le poisson sans doute, bougeant à l'aise dans les profondeurs).

Mozart, dès qu'il a eu découvert la clarinette de son ami Stadler, s'est empressé d'écrire pour cette voix magique, profonde et automnale, doucement crépusculaire (mais crépuscule d'un beau jour ; et lumineux encore), le plus merveilleux des quintettes : mixage de sonorités d'une mélancolie inimitable. Mais la merveille s'explique assez. Un timbre magique s'associait aux cordes, sans nuire à leur effet à elles. Mais comment expliquer, chez Mozart déjà, le surcroît de grâce et de profondeur qui bien plus tôt encore est venu à son quatuor (formule qu'il pratiquait depuis toujours) par l'adjonction, censément invisible, de cet alto de plus qui en complique (mais sans l'épaissir) la structure, l'épanouir aussi, encourageant en tout cas à des trouvailles expressives et émotionnelles déchirantes (et si sobres pourtant ; chastes) dont rien dans sa musique de chambre ne donne ailleurs l'idée ? Le même inexplicable est arrivé à Schubert, lui aussi pratiquant du quatuor depuis toujours (et qui venait d'y donner coup sur coup les trois chefs-d'œuvre de sa jeune maturité, *La Jeune Fille et la Mort*, *Rosamunde*, et ce *Quatuor en sol majeur* sans nom qui les domine – et l'univers du quatuor à cordes – de sa hauteur). A sa formation il adjoint un second violoncelle : et ce n'est pas une gravité (dans son sens moral aussi) de plus, c'est toute une dimension, cosmique, apocalyptique en vérité, qui s'ouvre, où nous ne pénétrons qu'effarés : c'est comme si chez Pascal d'un ordre on était passé à un autre – au suprême. Avec piano Schumann, Brahms ensuite, mais aussi César Franck, Fauré, Borodine suivront ; mais le piano par lui-même porte assez un monde, physiquement déjà, à part : même sublime, aucun n'approchera le miracle pour cordes pures qu'ont inventé Mozart et Schubert, monde nouveau dont ils ont gardé seuls la clé.

L'opéra n'offre pas souvent l'occasion que cinq se rencontrent, et au lieu de converser, de s'affirmer l'un contre l'autre, s'immobilisent et en un sens *communient* le temps d'un ensemble, forcément musical plus qu'il n'est simplement vocal. C'est pour cette raison qu'il faut mettre absolument hors pair l'extraordinaire quintette des adieux de *Cosi fan tutte*, parce que les vertus les plus raffinées de l'ensemble s'y trouvant (ainsi une des *sorelle* rentrant dans la note, dans le timbre même si possible, que l'autre vient de laisser en suspens), l'individualité de chacun pourtant, sa situation et son

caractère dramaturgiques (ce qui n'a rien à voir avec le timbre qui les différencie) s'y montrent génialement à nu. Mais quel exploit particulier dans *Cosi* nous étonnerait ? C'est *Cosi* tout entier qui est cet exploit, ces individus ainsi théâtralisés en musique et qui, quand ils chantent, font la plus pure musique de chambre ! En comparaison, le quintette où les dames de la Reine de la Nuit décadenassent le bec de Papageno est un très magique moment d'action scénique et rien de plus, où les personnages n'ont besoin que d'être silhouettes. On attendra donc *Les Maîtres chanteurs* pour éprouver un transport comparable. C'est ici le plus souverain exercice de Wagner en matière d'ensembles, lui qui n'allait guère au-delà du duo ; mais aussi, par cette immobilisation scénique de quatre minutes, et cette intériorisation d'un moment (elle aussi unique chez Wagner) qui tourne chacun vers son propre dedans, l'enthousiaste soumission du temps dramatique à cette effusion mélodique qui jaillit d'Eva ; et cette réussite mélodique est elle aussi unique chez Wagner, et unique même en termes de mélodie pure : une enfin qui le met d'un coup, surnaturellement, à hauteur de ces Italiens qui ne sont que mélodistes, et qu'il enviait tant. *Selig, wie die Sonne*… Au moins deux fois le disque nous a gardé là l'ineffable, et deux fois en direct : de Bayreuth à la réouverture de 1951, quand l'inimaginable *legato* de Schwarzkopf et son timbre fée permettaient à Karajan son tempo quasi mystique ; et à Nuremberg en 1938 où Tiana (si justement dite par ses collègues Piana) Lemnitz paraît hypnotiser même Furtwängler qui conduit, et de la vraie lumière vient irradier ce qui en principe était un congrès nazi.



Rachmaninov, Sergueï (1873-1943)

La Révolution et l'exil y rajouteront : mais c'est de naissance que Rachmaninov était *souffrant*, comme Russe d'abord, et comme artiste. Les misères de Mahler ont été assez autoproclamées. On ne pense pas assez aux mêmes chez Rachmaninov. L'histoire l'a fixé dans son état final de virtuose transcendant comme si toute sa vie il n'avait été que cela : un homme public, fêté. Qui se dit que sa réserve, son repli n'en étaient que plus subtilement blessés ? Il avait eu d'emblée les dons, la reconnaissance publique, tout un jaillissement qui promettait une perpétuelle et facile fécondité. Il continuait Tchaïkovski par la sensibilité (sans les mêmes tourments) ; il n'avait pas eu à chercher l'oreille du public, et n'aurait jamais eu le goût de rompre un si parfait accord pour simplement innover, faire avancer les choses. Quelles choses, d'ailleurs ? Rachmaninov a pris le piano où Liszt l'avait porté, et l'a joué plus sonore, plus profond, plus large encore et virtuose s'il se peut : et ce qu'il a écrit pour le piano a connu une juste faveur tout aussi immédiate. Le seul *Prélude en ut dièse mineur*, à dix-neuf ans, l'établissait ; et aussitôt le très sensationnel *Trio élégiaque*, pas indigne de Tchaïkovski son modèle ; ajoutons *Aleko*, bref et superbe opéra, à vingt ! Il faudra neuf ans encore pour le *Concerto pour piano et orchestre n° 2*, modèle inépuisable pour tout ce qui au XX^e^ siècle se voudra à la fois classique et public, jouant sur les mêmes émotions, avec les mêmes sensationnels moyens. Cependant sa *Liturgie de saint Jean Chrysostome*, *a capella*, sa symphonie chorale *Les Cloches*

semblent pressentir la Révolution, et vouloir laisser témoignage de ce qu'il y a de musicalement enraciné et éternel dans l'âme russe. Fêté comme il était, comme chef d'orchestre aussi, et écrivant dans son exil volontaire une grande symphonie encore, un ressort à l'évidence était cassé, ou une source peut-être tarie. Plus jamais – c'est significatif – Rachmaninov n'écrira de mélodies, où il avait superbement fait ruisseler le goût du pays, ses poètes, ses états d'âme. Il se réfugiera plutôt – *der Welt abhanden gekommen*, aussi complètement que Mahler l'a dit – sinon dans son lied et dans son amour, du moins dans son piano, et même pas le sien : celui de Chopin et surtout Schumann, qu'il comprit et incarna comme peut-être personne, poète au point de faire oublier le virtuose.

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)

Oublions ce qu'à partir de ses cinquante ans il réalisera enfin, son rêve d'opéra : *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux* qui donnent au chant le ton de Racine ; *Platée*, malicieuse à en avoir l'air d'être du Corneille vieux. De toutes les façons, Rameau surplombe un siècle de musique française, il l'écrase. Dès ses vingt ans il avait fait tellement plus hardi. Déjà, comme personne, il touchait le clavecin ; maître absolu de l'instrument, il allait en faire sortir d'autres virtualités que les simplement virtuoses, en visionnaire. Il y inventait ce trésor, l'harmonie, et s'en fit le théoricien, contesté, mais souverain. C'était en 1706, il avait vingt-trois ans, Bach n'avait encore rien fait. Premier *Recueil* ; en ouverture duquel, premier *Prélude* ; point de barre de mesure ; un *sol* ostensiblement dièse suggère *la* mineur, sans l'établir ; espace harmonique librement ouvert, dans lequel il appartient à l'oreille (celle de l'auditeur) de l'inventer. Second *Recueil* en 1724, affectant de ne traiter que « de la mécanique des doigts sur le clavecin ». Le juste effet d'un apprentissage fastidieux, c'est la souplesse ; la facilité de la main, qui semble improviser : et donc la liberté. Savoir, c'est se souvenir ; paraître inventer ; l'esprit de géométrie (ou de carrure) se donne ce divin travesti, l'esprit de finesse. Au pays de Descartes, Rameau est ce pascalien (le ton aussi y est, la brièveté aphoristique) et mieux encore leibnizien. Donnez-lui un instrument, il ne vous réinventera pas la musique seulement, mais l'harmonie, qui est loi supérieure d'un monde qu'on puisse dire le meilleur.

Du clavecin d'ailleurs, s'il avait été aussi menuisier et bricoleur, il aurait tiré le clavier à venir, que Mozart le premier connaîtra, le forte-piano au spectre dynamique autrement ouvert, à la pleine tessiture vibrante et sonore. Quelle libération alors pour l'harmonie ! Sur le clavecin elle restait implicite, tant le son y est grêle, vite passé. L'allure musarde, les cadences et coulés, pincés et ports de voix s'en trouvent bien ; le dévoilement d'un tel mystère veut du plus plein, palpable, matériel. Ce que le piano donnera. Mais

comment alors sur celui-ci, moins docile et traitable, s'acquitter des manières et grâces voulues ? Nouvelle quadrature du cercle. Mais écoutons Marcelle Meyer. Ce que sur un piano de 1950 elle fait à Rameau est presque aussi grande merveille que ce que Rameau deux siècles et demi plus tôt faisait à la musique.

Ravel, Maurice (1875-1937)

Un père un peu suisse et un peu inventeur ; une mère basque qui sait les chansons du pays, et lui parle la langue : le goût du mécanique, l'artifice sont dans l'arbre généalogique de Maurice Ravel, la nature aussi. Ciboure où il naît l'adosse solidement aux Pyrénées, jointure de la France à l'Espagne, ses yeux s'ouvrent à l'horizon de mer. Comme tout Français qui a un avenir il devra se faire parisien, provisoirement. Le voilà au Conservatoire à quatorze ans, section piano, il en sortira sans prix, riche de l'amitié pour la vie de Ricardo Viñes. Il est petit, un mètre cinquante-sept, léger, cinquante-quatre kilos. Peut-être pour compenser il va être dandy, et un dandy à contre-mode (des maillots de bain blancs quand la mode est aux rayures), volontiers décadent (moustache et favoris, jabots vaporeux). La façade voyante cache la sensibilité d'un écorché vif, timide, pudique. « Sincérité désarmante », jugent ses professeurs. Ecoutant le prélude de *Tristan*, Viñes rapporte qu'« il tremblait convulsivement et pleurait comme un enfant ». Ravel prendra pour masque ses paradoxes, disant vouloir pour ses funérailles le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, son rival supposé. Il refusera la Légion d'honneur (s'attirant le mot féroce, et parfaitement stupide, de Satie disant que toute sa musique la réclame), mais a demandé à servir comme camionneur en 14-18, quand sa taille l'exemptait ; en France enragée de colonialisme il compose ces *Madécasses* où l'indigène crie : « Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage !… » ; en France antisémite il donne *Kaddisch*, prière juive engagée, ardente ; exaspéré par les querelles de personnes qui y sont la règle, il quitte la Société nationale de musique pour en fonder une dite Indépendante. Ostensiblement démarqué des courants français du temps, dès 1913 (*Trois Poèmes de Mallarmé*) il dit sa dette à Schönberg et s'inscrira expressément dans la filiation de Couperin. Le dandy s'encanaillera princièrement dans la très irrévérencieuse *Heure espagnole* ; le vieux garçon saura comme personne s'adresser à la fantaisie enfantine avec *Ma Mère l'Oye* (écrite pour les enfants de ses amis Godebski) et *L'Enfant et les Sortilèges*. Il restera seul : « Nous ne sommes pas faits pour nous marier, nous autres artistes. Nous sommes rarement normaux, et notre vie l'est encore moins », écrivait-il à Mme Casella. Et il se voudra *éloigné*, ni parisien ni provincial, ni mondain surtout, à Montfort-l'Amaury, avec ses objets insolites, ses automates, et le silence de la campagne. Il ne mettait pas les pieds à l'église mais payait le

denier du culte et avait en disque les écrits de sainte Thérèse de Lisieux dits par Madeleine Renaud. Secret, civil, étranger à l'envie et à l'ambition, susceptible comme un Basque, cambré de façon à ne pas perdre un centimètre de sa taille, droit et sec comme son écriture, produisant peu et fier de ne se répéter jamais, Ravel a mis son point d'honneur à se faire au sens propre incomparable. Un hapax.

Hapax, en grec, c'est un mot qui n'apparaît qu'une fois. La singularité, c'est être seul de son espèce. Toute l'esthétique de Ravel est là, qui est d'abord une éthique, une ascèse. Coquet comme il est (ses carreaux fondus, ses cannes), c'est dans son catalogue d'œuvres qu'il met sa coquetterie suprême, essayant une sonate pour violon et violoncelle (formule qui est par elle-même hapax), un trio avec piano, un quatuor à cordes, un opéra, un ballet lyrique. Trait commun dans cette diversité de genres : il n'y revient jamais. Certes il compose deux concertos pour piano mais le second se démarque emphatiquement du premier en étant pour la seule main gauche. Faire deux fois une chose, c'est supposer que la première ne suffisait pas. Le coup d'essai se doit d'être coup de maître. Tiré à quatre épingles, Ravel a voulu ne ressembler à personne. En ne se répétant pas, c'est lui-même qu'il refuse de copier. Sa plus invisible coquetterie sera de poser au disciple de Couperin (le *Tombeau*) et de Schubert (les *Valses nobles et sentimentales*) dont à Paris nul alors certes ne se soucie.

Sa maison le contient ; le développe ; l'exprime. Elle mérite bien son nom de Belvédère : à flanc de colline, la Maison Ravel montre son petit toit pointu. Elle semble avoir été faite sur mesure. Aucune pièce n'a plus de dix mètres carrés, toutes jouissent de la vue paradoxalement immense sur le paysage de forêt et de prés où passent des animaux : rechange campagnard des horizons d'enfance de Saint-Jean-de-Luz. Doué pour la décoration et millimétrant tout, Ravel gardait son sens pratique : les pieds de ses étagères se galbent pour gagner de la place ; la moquette en damier noir et blanc agrandit le salon par un effet d'optique connu de Vermeer. Il imagine pour le dossier de

ses chaises un motif qui semble issu de *Daphnis* mais n'en décore qu'une, soit paresse, soit goût (hapax toujours) de ne pas se répéter. Plafond surélevé (pour l'acoustique) dans le salon de musique à peine plus grand qu'un Pleyel à queue comme Chopin les aimait. Partout des bibelots qu'il chinait avec amour, tout petits (sauf des vases chinois imitation, énormes) : un chat de bronze, une cage à oiseaux automate, des chinoiseries fausses. Ayant fait s'extasier ses hôtes sur une prétendue boule en cristal fumé, Ravel s'esclaffait : « C'est une ampoule électrique brûlée ! » Des tableaux semblent trôner : le père, longue barbe blanche, domine ses deux fils ; la mère sourit sur le mur opposé. La salle de bains est au rez-de-chaussée et ouvre sur les plantations auxquelles il veillait en personne. Il a dû y copier les perfectionnements dernier cri vus chez des voisins à Ciboure : baignoire et douche, bidet, chauffage central. La brosse à dents est sur le lavabo. Celle de Maurice ? Ou de son frère ? N'importe. Toujours plein des rêves farceurs de l'enfant que Ravel a su rester, ce Belvédère est un portrait indirect mais furieusement ressemblant du plus secret des compositeurs. Comme est son *Heure espagnole* à laquelle seul l'orchestre, riche et agile, léger, coloré, un peu grinçant aussi, vaut son nom d'opéra. Avec ses vers de mirliton, ses rimes burlesques (*concepts* et *biceps*), ses pédanteries estudiantines, ses personnages marionnettes, ce guignol vibrant, vibrionnant et cliquetant peuplé d'objets mécaniques qui y apportent leurs bruits propres est l'idéale maison-cachette de Ravel doublement horloger : par la maniaquerie méticuleuse du détail sonore, et pour toutes ces montres à tic-tac féerique, qui va tout seul, et fait musique.

Récital

Tant qu'elle est sur le papier, la musique n'est rien encore, pas même la promesse d'un son. Elle devient musique dans le son qui l'incarne, pour des oreilles qui l'entendent. Les modalités sont diverses, pour des privilégiés ou pour qui voudra, en payant ou pas. Où il y aura concert il faut un lieu, et approprié : les amateurs princes commanditaires des *Razumovski* de Beethoven étaient leur propre public, et leur salon leur suffisait. Il faut aussi, entre exécutants, une *concertation* : ce qui veut dire qu'ils s'affrontent (s'empoignent) et ils s'entendent (s'accordent). Les cantates de Bach trouvaient à Saint-Thomas de Leipzig à la fois leur lieu, leur public, et leurs exécutants, que Bach en personne formait, modelait, accordait entre eux au service de l'œuvre.

La différence avec le récital se dit d'un mot : ici c'est l'individu qui se produit, et seul. Le pas n'a pas été franchi si vite. Les foules qui se pressaient pour approcher et entendre le violon de Paganini au grand jamais ne l'ont entendu *seul*. Personne à côté de lui pour le doubler dans ses prestidigitations,

mais jamais il n'aurait cru pouvoir tenir le public seul, une heure de rang. Des intermèdes, pièces d'orchestre, d'autres (moindres) virtuoses reposaient du héros du jour, et le reposaient lui-même. Il ne jouait que de la virtuosité, et souvent improvisait. Mozart et Beethoven l'avaient fait en leur temps, leur éventuelle réputation de compositeurs ne ferait qu'en exploiter une première, évidente et applaudie, d'improvisateur. Personne alors, et surtout pas l'auteur, n'aurait imaginé qu'un morceau écrit, pour violon ou pour piano, eût une chance d'être exécuté passé le bref temps de sa vogue, l'actualité de l'auteur. On ne jouait pas les maîtres du passé. Sweelinck dut révéler à un jeune Mozart et à un Haydn déjà moins jeune Bach mort depuis un grand quart de siècle, donc absolument enterré. Paradoxalement les temps romantiques, en principe orientés vers le nouveau, le moderne, ont pensé patrimoine, passé à revisiter. Par pure ferveur, Mendelssohn ressuscitera à Leipzig pour son centenaire la *Passion selon saint Matthieu*. Beethoven mort cette même année 1827 reste assez *actuel* pour que ses symphonies fassent l'événement en Europe. L'œuvre musicale cesse d'être éphémère : elle se maintient, elle vit, par elle-même, comme font depuis toujours tableaux et statues. Liszt fut le premier à obliger un public venu pour entendre ses doigts étourdissants dévorer les touches à se taire et se concentrer pour la *Hammerklavier* de Beethoven, qui exige une autre attention.

Liszt était au moins l'équivalent pianistique de Paganini, lui aussi mobilisait des foules. Il ne craignait pas d'inviter à ses concerts tel rival transcendant, comme Thalberg, et joutait avec. Mais même lui, et sûrement pas faute d'endurance pour tenir l'heure, *panachait*. L'intermède était de rigueur, d'abord pour reposer le public. Déjà lion absolu des salles de Paris (et des salons en plus), il se décida à franchir le pas à Rome, début mars 1839. Son compte rendu à la princesse de Belgiojoso en donne le détail : « Figurez-vous que de guerre lasse, ne pouvant parvenir à composer un programme qui eût le sens commun, j'ai osé donner une série de concerts à moi tout seul. […] Pour la curiosité du fait je vous transcris ici un des programmes de ces *soliloques*.

1. Ouverture de *Guillaume Tell*, exécutée par M. L.

2. Réminiscences des *Puritains*. Fantaisie composée et exécutée par la même main.

3. *Etudes* et *Fragments* par le même au même.

4. Improvisations sur des motifs donnés, toujours par le même.

Et voilà tout. Ni plus ni moins. »

Un an plus tard, à Vienne, Liszt présentait en six semaines (deux seules au départ étaient prévues) une douzaine de programmes. Le 14 mai, la *Clair de lune* de Beethoven précédait des *Etudes* (en *la* bémol majeur et études d'octaves) de Kessler, la *Fugue en mi mineur* de Händel, la fugue dite *du Chat*, de Scarlatti, et *Hexaméron* à la demande ; une chanteuse intervenait le 2, pour *Ständchen* et *Der Hirt auf dem Felsen* de Schubert : mais au moins comme accompagnateur, il y était de bout en bout. Il fit mieux. Le Danube

ayant inondé les riverains, pour secourir ceux-ci il disait n'avoir que ses doigts à offrir et fit traîner son piano au sec, pour jouer à leur bénéfice. C'est dans les mêmes conditions aérées qu'il fit entendre dans sa transcription l'*Eroica* de Beethoven et la *Fantastique* de Berlioz là où jamais un orchestre ne serait allé. A Berlin l'hiver 1841, il donna pas moins de vingt et un programmes différents, puis sidéra la Russie en attaquant son *Guillaume Tell* comme si c'était le violoncelle qui jouait. Il lui fallait deux pianos, parfois trois, en sorte de jouer chaque morceau dans la qualité de sonorité appropriée (moins endurants alors, ils pouvaient casser sous sa *terribilità*). Il subjugua jusqu'à Constantinople. C'est sa capacité de remplir la salle à lui seul, d'assurer seul des programmes à la fois virtuoses et musiciens, et passionnants toujours, qui *établit* le récital comme genre. Le premier il osa jouer par cœur. Plaçant le piano sur l'estrade tel qu'il y est resté, il programma Bach, Händel et même Scarlatti inconnu de l'Europe musicienne ; le premier il affronta les salles gigantesques qu'étaient la Salle de la Noblesse à Saint-Pétersbourg et la Scala de Milan, avec leurs trois mille places tout sauf des bonbonnières ; enfin le premier il entreprit des tournées, en diligence ou dans sa propre roulotte (on voit cela dans le film *Lola Montès* d'Ophüls) : quand le chemin de fer rendra les voyages moins inhumains, sa carrière itinérante sera finie. Elle dura dix ans. Alors il se fixa à Weimar, pour se recueillir, composer.

Mais le départ était donné. Etait-ce meilleure installation de la musique dans le public, curiosité pour l'œuvre même, au-delà du prestige de l'exécutant ? Quand Clara Schumann, pianiste de première force, jouait *Carnaval*, de son Robert, on écoutait la musicienne, pas la virtuose ; on écoutait son programme. Dans la même voie Brahms ira plus loin. On ne sait pas toujours qu'avec sa main courte et épaisse il était pianiste puissant et délicat que Barnum aurait voulu montrer aux Etats-Unis. Les programmes qu'il présentera, à Vienne notamment, sont d'un musicien passionné, d'un missionnaire du patrimoine : ainsi en mars 1867 la fantaisie op. 77 de Beethoven, la fantaisie en *sol* de Bach, les *Etudes symphoniques* de Schumann, ses propres *Variations Paganini* plus son Scherzo op. 8, à quoi pour faire bonne mesure il ajoutait sa transcription de la fugue du *Razumovski* n° 9. Marathon, et marathon austère ! Mais Brahms savait par cœur jusqu'aux sonates en *la* mineur et en *sol* majeur de Schubert, inconnues (mais publiées, il est vrai), et les jouait. Hans von Bülow, qui sera connu surtout comme chef d'orchestre (c'est oublier qu'il a créé le redoutablement virtuose concerto de Tchaïkovski, quand même), osera aligner le même soir la triade des opus 109, 110, 111, pour couronner la *Hammerklavier*, qui pour plus d'un auditeur est en elle seule un programme ! Berlin, par prédestination (le sérieux du public !), connaîtra des marathons plus aventurés encore. Dans les années 1920, Artur Schnabel y assurera à lui seul, en plusieurs séances, une intégrale des sonates de Beethoven ; suivra une introduction à Schubert, dont les sonates étaient encore pratiquement interdites d'estrade (renouvelant l'acte de Liszt, il accompagnait un soir sa femme, Therese Bahr, dans un ensemble de

lieder, lui au piano toujours). Pour n'être pas en reste, Arrau dix ans plus tard ajoutera à Beethoven et Schubert des intégrales du piano de Schumann, Brahms, Mozart et même Weber. Est-il besoin de dire à quel degré les mœurs en musique, mais les intérêts aussi, avaient changé ? Et faut-il souligner ce que ce progrès et cette patience, cette fidélité doivent aux abonnements d'abord, puis au disque ? Le public anglo-saxon continuait à préférer la formule plus mondaine, supposée plus digeste, du *joint recital*, un jeune d'avenir (cela arriva à Arrau) partageant l'affiche avec une star vieillissante (Melba).

Le récital, c'est la présence physique, en direct, en action ; la responsabilité, le prix à payer ; la performance, et tout seul. *Recitar !* – s'exclame douloureusement Canio dans *Pagliacci,* au moment d'enfiler la célèbre défroque. Jouer ; assumer son rôle ; faire rire, au besoin, alors qu'on souffre ; faire oublier la personne qu'on est, sacrifiée, brûlée vive dans le rôle. On peut espérer que, pris dans l'engagement, le jusqu'au-boutisme du don de soi, celui qui joue oublie qu'il a mal aux dents, que sa femme le trompe, oublie son trac une fois lancé, en vérité lui le premier oublie qui il est, et même qu'il est. Mais Arrau disait ne pas oublier (ne pas pouvoir oublier) que jouant ne serait-ce que la *Clair de lune*, il avait face à lui, invisible mais les yeux grands ouverts, Beethoven qui le regardait : et qu'il ne fallait pas baisser les yeux. Lipatti aurait voulu pouvoir oublier que du public à lui s'opérait ce transfert d'attention, et en quelque sorte d'âme, dont il ne pouvait pas ne pas être perturbé dans le maintien de son propre sang-froid : aussi préférerait-il à l'avenir (si pour lui il y avait eu avenir) le studio d'enregistrement, où on se donne autant, mais pas (au moins en un sens) à quelqu'un. Kempff, qui Dieu sait s'immergeait en Schubert, devait s'arrêter, déconcentré, si un retardataire se faufilant faisait craquer le plancher. Richter, qui savait tout par cœur (y compris les paroles allemandes de l'*Italienisches Liederbuch* de Wolf qu'il ressortit à Schwarzkopf et Legge médusés), pouvait décider de garder ouvert devant lui un cahier de Chopin du temps de ses culottes courtes, alors qu'il jouait Hindemith les yeux fermés. Dans le one-man (et désormais woman) show qu'est le récital, la plupart des hasards de la rencontre, de l'affrontement sont éliminés ; le compositeur, redoutable surmoi, peut être supposé bienveillant, apprivoisé. Reste, maîtresse et décideuse en dernier ressort, la mémoire, qui commande tous les automatismes et, de là, l'ostensible spontanéité. Mais qu'on n'en doute pas : le plus génial violon du monde, le plus beau violoncelle, sortis des suites et sonates de Bach, auront vite fait le tour de ce qu'ils peuvent offrir seuls ; même à la plus belle voix, en lied, il faut un partenaire ; et qui d'autre s'oserait soliste ? Née avec Liszt et par le génie de Liszt, la soirée avec le pianiste est peu à peu devenue, par la seule vertu du répertoire, infini, et qui fait le poids, de tous les moments musicaux publics possibles le plus vivant, intense, excitant, transportant ; l'affrontement y est comme entre Jacob et l'Ange : d'où Jacob (le public) peut sortir brisé, et vainqueur.

Reger, Max (1873-1916)

Pour Fritz et Adolf Busch, largement ses cadets, Reger demeurera une sorte de modèle d'âme, l'âme musicienne à l'allemande. C'est assez pour qu'on saisisse ici l'occasion de l'approcher mieux, de l'apprivoiser. Non que sa musique soit distante, ni par le contenu ni par les manières, au contraire. Mais pour nous Français il est l'étranger absolu. Déjà chez lui et en Germanie, de son vivant, à peine s'il a rayonné. Alors au pays où l'écoute est moins acquise d'avance ! Le tissu symphonique par lequel on l'a d'abord connu, cossu, épais, prolixe non sans complaisance, montre trop vite sa gloire d'être abondant, d'occuper le terrain. Sa musique de chambre, elle, de plain-pied, séduirait mieux, si elle sollicitait la curiosité par une différence, comme en ont su mettre Hongrois, Tchèques ou même Français. Mais elle semble satisfaite de venir prendre rang après Beethoven et Brahms, sans même chercher à les vieillir. On dirait qu'il a seulement à cœur que la musique continue, sans aucune honte d'être épigone. Tout Reger pourrait proclamer : Que Bach vive, et cela suffit. Son œuvre pour orgue, immense, semble reprendre Bach et le ressasser, le reméditer à l'infini. Hasard ou appel, aux années culminantes de sa courte vie, c'est à Leipzig qu'il enseigne, il y est comme au port : il y reviendra juste pour mourir. Son autre modèle est plus directement proche : Brahms, lui-même médiateur de Bach. Même abondance mâle, qui répugne à s'avouer sentimentale, même solidité venue de la terre, mais aussi de l'étude, et d'un savoir en musique infini. D'ailleurs le maître direct que Reger s'est choisi, Riemann, était le Littré de la musicologie allemande. Le sérieux professoral, l'empois, un peu d'onction allaient suivre de soi.

Pour un musicien allemand d'alors, ainsi rester sans doctrine ni programme et hors chapelle (mais non sans religion), c'est s'accepter ou se vouloir seul, un *outsider*. Comme d'autres chastes et purs en musique, comme Brahms, Reger n'a pas touché à l'opéra. On passe vite alors pour ombrageux, scrupuleux, indigeste. Longtemps après, les rares pianistes de rang qui le programmaient contre toute mode, comme Serkin, digne gendre de Busch, l'exposaient (et l'imposaient : car on allait entendre Serkin) par son côté Bach le plus dissuasif : le Bach plus enchevêtré que nature, s'autosaturant dans son propre contrepoint. Il imposait la grande demi-heure des *Variations et fugue sur un thème de Bach,* op. 81, austères, hérissées comme épreuve initiatique (pour l'auditeur) et sacrificielle (pour lui), sans toujours (même lui !) clarifier l'auguste labyrinthe (ou tunnel). La variation, la fugue : voilà de quoi pousser plus loin encore, et plus intriqué. Reger aimait à développer ainsi. Cela fait bien du touffu. Il est vrai qu'il s'était fait les doigts, et la patience, à l'orgue. Tel était son goût, et d'abord son respect, de l'ancien et de l'établi.

Le paradoxe est qu'en vérité Reger était curieux, accueillait tout, s'y essayait. Ayant reçu très tôt à Bayreuth l'illumination de Wagner, il n'y découvrait pas l'infini ou le monumental : à cela Bach et l'orgue avaient pourvu. Mais il y a pris la fièvre nerveuse du chromatisme, l'inquiétude tonale

qui rongent un essai aventureux, tout sauf académique, comme son *Inferno* d'après Dante. Il mettra dans ses œuvres tardives même du sériel (ou présériel plutôt). Reger est mort à quarante-trois ans, loin d'avoir tenté tout ce qui le tentait, et sûrement plus qu'un peu tué par la sale fausse situation où le mettait l'Histoire. Car à lui seul (mais déjà trop tard venu) il est le duel wagnérien des *Maîtres chanteurs* : l'intégriste d'un conservatisme hors d'âge que, vu de loin, on prendrait presque plus pour Beckmesser que pour Sachs ; alors qu'il avait en lui tant de Stolzing, porteur des ferments de la plus hardie, entreprenante, iconoclaste nouveauté.

Il s'en délassait sans doute, écrivant pour le violoncelle et l'alto comme pour leur refaire (mais dans un monde tonal où des vents ont soufflé) l'*Übung* de Bach. Dans un quintette de lui la clarinette rejoint les cordes (Brahms, ici) : magique. Mais la plus vraie surprise vient de son piano, que barre à nos yeux l'Himalaya de quelques mastodontes. Là il ouvre, comme en rupture de l'orgue et du monumental, tout un jardin secret où les titres annoncent l'aphoristique, l'en-passant, l'évasif : *Bunte Blätter* ou *Humoresques* comme chez Schumann, *Intermezzi* comme chez Brahms, *Aquarelles* ou *Silhouettes*, comme… nulle part qu'on sache. Là on apprend à feuilleter Reger, un Reger en pantoufles frère du Schubert de coin du feu à qui le grillon suggère *Der Einsame*. Mais ce Reger-là, qui nous le jouera ? Et qui nous chantera ses lieder, qui sont deux cents ? Ses poètes sont tous de son coin et de son temps, les mêmes en gros que Brahms ou Strauss (sauf une fois Verlaine, une autre D'Annunzio), mais même Fischer-Dieskau, exhaustif en tout, n'en a gravé qu'une vingtaine. Ainsi Reger, un siècle après, est devenu, et même chez lui désormais, un étranger.

Rimski-Korsakov, Nikolaï (1844-1908)

Un voyageur, un vrai, et même navigateur ; et plus de deux ans pleins sur tout océan, par toute saison. Il en avait vu, lui ! Pas doué pour la profession, en musique, d'ailleurs. Un peu pianiste, enfant ; fort médiocre chef d'orchestre ; les orchestres qu'on lui a confiés étaient des bandes plutôt, à fins militaires, ou navales. Assez tôt il ne dirigera ni ne jouera pour ainsi dire plus : mais son nom grandissait d'autant. Rimski-Korsakov a eu le don à un degré rare, et ne l'a dû ni à l'instruction ni à sa recherche : il *entendait orchestre* ; il étoffait, il diaprait, timbrait, il équilibrait ses mélanges. Aussi, quand l'Orient enfin entrera dans l'imaginaire culturel européen, l'orientalisme en musique, ce sera lui. Il n'a pas gardé pour lui seul un tel talent, pourtant expansif par nature, luxuriant. Ses aînés comme ses cadets, les compositeurs russes affluaient à lui pour essayer d'attraper un peu de ses magies. Le dernier, un tout jeune Stravinsky, se fera remarquer, débutant encore, par un *Chant funèbre* (pour vents : il est déjà Stravinsky !) à la

mémoire de celui qui avait tout juste eu le temps d'être son mentor. Trente ans d'éclosion de musiciens russes (il fut, lui, le croit-on, le premier à écrire ce qui s'appelle formellement une symphonie, à vingt ans, quand il était encore en mer : Balakirev la lui créera en 1865) lui doivent beaucoup d'avoir été encouragés, édités (chez Belaïeff, où il avait forte influence) ; les autres, il les repêchait, comme Moussorgski mort trop jeune, qui n'avait pensé qu'œuvre, et non publication. Il fit plus : il corrigea, c'est vrai, *Boris Godounov* maudit à sa naissance plus encore que pour sa construction inhabituelle, pour ses timbres et ses harmonies qui aux oreilles des autres sonnaient faux. Il aplanit, en édulcorant un peu, et faisant briller, beaucoup : mais le fait est que la fortune de *Boris* s'ensuivit, qui permettra qu'un jour lointain on revienne à l'original ! Il a orchestré *Le Convive de pierre* pour Dargomyjski mort, puis même le glorieux *Prince Igor*. C'est n'avoir pas été égoïste, surtout si l'on songe à la séquence d'opéras, pas tous immédiatement acceptés, qu'il a produits lui-même à partir de 1868, *La Pskovitaine* d'abord (hautaine, plus d'une fois remise sur le métier) puis, après une pause de dix ans, coup sur coup *La Nuit de mai* et *Sniegouroutchka*, bijoux de nature, folklore et charme russes, ciselés en orfèvre ; *La Nuit de Noël* ; *Sadko*, chef-d'œuvre de l'opéra-conte, avec ce qu'il faut de féeries et de paysages, marins et même sous-marins ; *La Fiancée du tsar* et aussi *Le Conte du tsar Saltan* ; *Mozart et Salieri*, étonnant fait divers devenu conversation en musique (Chaliapine l'a aimé ; de ce même sujet d'autres vont faire mythe) ; et avant l'éblouissant *Coq d'or* qu'il ne verra pas jouer (mais où il refusa à la censure du tsar qu'on changeât une ligne au texte de Pouchkine), l'étonnante *Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Févronia*, où la Russie même de *Boris* s'envole au plan mystique, avec des coloris de vitrail et de miracle : le *Parsifal* (toutes choses égales) de l'opéra russe.

A-t-il besoin de tant pour son immortalité ? Elle lui était de toute façon (et reste) acquise ailleurs. C'est comme si, vingt ans en avance, Rimski-Korsakov avait vu venir Diaghilev, le triomphe européen puis mondial d'un

orientalisme chatoyant, et qu'il eût écrit avec déjà en tête les décors et les costumes de Bakst. Le clinquant glorieux de *Shéhérazade* en 1888 changeait la donne du ballet proprement russe, d'abord essentiellement blanc. Tout ici, les timbres, les rythmes, appelle la couleur, et pas n'importe laquelle : le dévergondage inspiré de Bakst, qui fera tourner la tête à tout l'Occident. Diaghilev invitait Rimski devenu gloire nationale à diriger deux concerts de sa première saison parisienne (1907), qui ne présentait pas de ballets. Il ne sera plus là quand, en 1910, les images de *Shéhérazade* à l'Opéra, avec Ida Rubinstein et Nijinski en esclave noir, consacreront le triomphe des Ballets russes.

Rossini, Gioachino (1792-1868)

Plus italien on ne fait pas. Par la paresse, la facilité, la faconde. Par cette chose rare et précieuse entre toutes, le plaisir (donné ; mais pris d'abord) dans la musique. Cela finira dans la gourmandise, et pas n'importe laquelle : le macaroni. Non, on n'est pas plus italien.

On nuancera quand même. D'abord il est vrai les traits s'accumulent : né dans un théâtre, où papa et maman font tous les métiers (elle, entre autres, chanter et, semble-t-il, pas mal) et apprennent au fiston à en faire autant (chanter, figurer, mais aussi tirer un son potable d'à peu près n'importe quel instrument : le plein folklore des enfants de la balle, et heureux de l'être). De droite à gauche, selon les engagements, le fiston s'instruit, grappille. C'est ainsi qu'on devient praticien. Mais la différence se marque tôt. Au Liceo de Bologne les autres, venue la récréation, se défoulent. Lui potasse les quatuors de Haydn et Mozart, et on l'appelle « *Il Tedeschino* ». Le petit Allemand, eh oui. Celui qui en musique sait que d'abord on se donne de la peine ; et qu'il y a des règles, des modèles, et même des classiques. Dès qu'il tirera le diable par la queue à composer, cantates et bientôt opéras, certes il les expédiera ; parodiant à tour de bras, c'est-à-dire rhabillant, réutilisant. Les livrets s'essouffleront à courir derrière le vraisemblable, les chanteurs derrière la cavatine pas encore troussée. Mais jamais on ne dira de lui que la forme musicale est fautive : banale sans doute, à force de resservir ; mais d'abord correcte, musicale. Quand il aura du temps (soit au lieu de trois commandes à la fois, qui ne paient pas du tout, une seule, qui paie un peu moins mal), il fera sa partition plus propre, restant aussi désinvolte dans sa façon de remettre ce qu'il a fait drame (et historique, compassé par-dessus le marché) plutôt en bouffe, avec pointes : la Rosine du *Barbier* et Elisabeth I^re^ nous chantant la même chanson, c'est un peu se moquer : jusqu'au moment où on s'aperçoit que ça marche ! Mais l'instrumentation, la justesse de trait et de coloris de tel *obbligato* plutôt que tel autre, même fait à la va-vite, il y mettait amour et à propos. Tout cela ne ferait qu'un délicieux musicien mineur (ne se prenant

d'ailleurs pas au sérieux, et ne demandant pas qu'on le fasse pour lui), dans le fatras duquel on puiserait, un peu à l'aveuglette, telle cantilène bouleversante, tel finale échevelé, comme pratiquement personne d'italien n'a fait ni ne fera. Mais il y avait en lui autre chose. Il y avait *l'énergie*. Rossini était une turbine, un moteur. Aucun compositeur d'aucun style, pays ou époque n'a eu comme lui le don de faire ainsi passer sa joie de vivre et de travailler (oui, travailler ! ce paresseux !), la gourmandise de ce qu'il aimait dans sa musique sous forme d'énergie, avec un enthousiasme contagieux et stimulant, et des secousses comme électriques. L'énergie ! C'est l'unique aliment de la sensationnelle montée orchestrale (elle lui a valu le surnom de « *Signor Crescendo* », ou parfois « *Vacarmini* ») qui invite, ayant donné ses oreilles, à n'être plus que rythme, mouvement, pieds sur lesquels on se dresse et qui voudraient sauter sur place : bain jubilatoire joyeux, bon enfant, guérisseur qui a fait dire qu'une séance de Rossini (même au prix d'un fauteuil à la Scala) devrait être remboursée par la Sécurité sociale.

Sa première bougeotte, c'étaient ses doigts. Ils démangeaient, tant ils fourmillaient d'idées qui se pressent, et demandent à être griffonnées, là, tout de suite. Alors, trois opéras ou quatre, et pourquoi pas cinq, dans la même saison ; plus la course pour aller d'un théâtre (d'une ville) à l'autre, et répéter, et adapter (c'est-à-dire rapetasser). La Venise de ses débuts ne suffisait pas à sa démangeaison ni tous les théâtres d'Italie à la fois d'ailleurs. Il avait derrière lui (outre quelques fiascos) les succès de *La scala di seta*, *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*, *Il barbiere di Seviglia* – et pas même vingt-cinq ans ! Il épousait la Colbran, son héroïne contralto vocalisante sur mesure. L'Italie ne suffirait plus. Ce fut Vienne conquise (et Beethoven un peu rogue à l'idée qu'à ces Italiens-là le succès public fût si facile). Londres suivait. Ne voyait-il pas européen, d'ailleurs ? Il avait pris, sans vergogne, *Otello* à Shakespeare (Byron dira qu'on l'y crucifiait), *Hermione* à Racine, à

Beaumarchais (presque un contemporain) son *Barbiere.* Voilà qu'avec *La donna del Lago* il annexait à la géographie de l'opéra Walter Scott et les paysages d'Ecosse – et l'imaginaire du Nord qui va avec (Schubert le précédait de peu, y puisant les trois *Ellens Gesänge*, dont le plus illustre est son *Ave Maria*) ; maintenant il faisait, la Colbran à son bras, la conquête de Londres. Mais c'est Paris qui l'attirait, Ville Lumière pour l'opéra, alors, absolument. L'Académie royale de musique célébrait Gluck et Cherubini, avec les sublimes ténors de race qu'étaient Nourrit père puis son fils Adolphe, et la Branchu, et bientôt la Dorus-Gras, la Cinti-Damoreau, Falcon l'unique. Mais Paris avait aussi ses Italiens, plus italiens qu'ils n'auraient pu être au pays, tant ils se payaient de joutes de *prime donne*, *dive* et *divi di primo cartello.* Les *dilettanti* (lisez Balzac) se rompaient les gants à les applaudir. Il s'y fixait en 1824, devint directeur des Italiens, rhabilla pour Paris (et mis en français, qui leur ira comme un gant) *Maometto II* devenu *Le Siège de Corinthe*, *Mosè in Egitto* (rebaptisé *Moïse et Pharaon* ou *Le Passage de la mer Rouge* : la prière de Moïse est saluée chez Balzac comme le *nec plus ultra* du sublime en musique), *Il viaggio a Reims,* à l'origine simple cantate ou défilé de numéros vocaux s'est métamorphosé en le salace et irrésistible *Comte Ory*. Acmé de cette brève royauté, cependant qu'Auber donnait *La Muette de Portici*, Rossini créait avec *Guillaume Tell* ce qui serait en même temps que l'opéra européen absolu (le premier, et pour longtemps le seul du genre) le triomphe de l'opéra à la française : avec son sujet tiré de Schiller, les parfums de nature et de vertu (Schiller toujours, mais l'Helvétie aussi), les vrais grand orchestre et grands chœurs, bref les *grands moyens* de l'opéra, tels que seul Paris à l'époque pouvait les offrir. Ajoutons-y le *Suivez-moi* avec contre-*ut* de Nourrit en Arnold, électrisant un Tout-Paris pourtant fait aux prouesses vocales des Malibran et Pasta chez les dames, Rubini chez les messieurs. Rossini a trente-sept ans. Il est prospère, parisien, surtout il a assez travaillé. Il se consacrera désormais au macaroni et, ayant grassement payé la Colbran pour qu'elle parte, à Olympe, lorette de chez Balzac qui trônera dans son salon de la Chaussée-d'Antin (et à ses fourneaux). Oublions un *Stabat Mater* tardif, la paresseuse *Petite Messe solennelle* et même ses coquins, finauds, si bien troussés *Péchés de vieillesse* (Ah, les petits pois !) pour le piano. La vraie invention des trente-neuf ans qui lui restent à vivre (il n'en a que trente-sept après *Tell*), c'est une seringue à fourrer le macaroni (qu'il allait en fiacre chercher lui-même au Marais, et gare si on lui fourguait du napolitain pour du génois : on ne pastiche pas là-dessus !) d'une purée de foie gras et de truffes, recette jalousement gardée. Presque vingt ans il avait œuvré, sué sang et eau sans répit pour le théâtre, et de *La cambiale di matrimonio* à *Tell* effectué, au fond, plus de chemin que Verdi en cinquante jusqu'à *Falstaff*. Lui-même ne referait pas marcher le moteur. Mais personne non plus, après. Ce plaisir pur de *faire* ; l'énergie qui devient son et s'empare du temps ; la verve.

Rott, Johann Carl Maria (dit Hans) (1858-1884)

Mort à vingt-six ans ? Plus jeune que Schubert, de nouveau un Viennois pur jus, né et mort à Vienne, exclu par Vienne ? C'est qui, ce Rott ? Pourquoi ici Rott ? Parce que c'est commencé. L'œuvre, le très peu d'œuvre, on fait mieux que la découvrir, on la met à la place qu'elle n'a jamais eue, quitte à bousculer hiérarchies et idées reçues. Peu de créateurs musiciens ont connu destin aussi dramatique, pour le résumer dans son exemplarité il faudrait un second *Doktor Faustus* – et comme il expose le mal-être du musicien né génial dans cette Vienne qui, on le sait, ne vit que pour la musique ! Les fées d'abord l'ont comblé : un père acteur coté, sa troublante beauté d'adolescent (un autre Louis II, disait-on), pour père en musique un très prévenant Bruckner. Il lui apprenait la composition, et le guidait à l'orgue, où tout de suite le très jeune Rott subjugua, improvisateur prodigieux. Son camarade de conservatoire et intime ami Mahler dira : « Nous étions comme deux fruits d'un même arbre. » Mais l'un et l'autre en sortirent sans couronne, l'un et l'autre échouèrent à un prix Beethoven qui matériellement les aurait sauvés. Galère pour l'un comme l'autre. Pour Mahler des saisons de ce qu'il appellera « l'enfer de l'opéra » ; pour Rott la très peu flatteuse position d'organiste chez les Piaristes, hors Vienne, avec le minimum vital. Dès ses vingt ans cependant il s'était attelé (largement en avance sur Mahler) à une gigantesque *Symphonie en mi majeur* expressément voulue universelle. Par elle il entendait ouvrir à notre écoute une autre dimension. Il y mettait ce que cherchent celles de Brahms, celles de Bruckner aussi : les factions ennemies de Vienne. « Trop wagnérien », tel fut le verdict, assez réducteur. Humiliation. Sur quoi, complot ou pas, on l'accusa chez les Piaristes d'avoir volé des livres pour les vendre. En vain Bruckner chercha à le recaser. Rott se retrouvait sans rien, son délire de persécution envenimé par l'accueil de Brahms à qui il allait, en appel, soumettre sa symphonie. « Changez plutôt de métier », lui dit Brahms tout uniment. Rott n'avait plus qu'à accepter, humiliant déclassement, et mise à distance, la direction de la Chorale Cecilia à Mulhouse alors allemande : comment ne pas penser, le cœur un peu serré, à Hugo Wolf qui prétendait si haut, n'avait rien et acceptait un emploi subalterne à Salzbourg ? Le voyage était long depuis Vienne, on avait déjà passé Bâle, Rott hors de lui soutenant que Brahms voulait l'assassiner et avait bourré le train de dynamite. Il agressa, fou furieux, un compagnon de voyage qui allumait un cigare. On dut le maîtriser, le débarquer, le ramener à Vienne – à l'asile. Il avait vingt-quatre ans. Il y survécut deux ans, blanchi (mais trop tard) de l'accusation de vol. Disons-le en mots clairs, car il le faisait très explicitement : il se torchait avec ce qui lui restait de ses compositions, encore sur papier. « Voyez où vont les œuvres de l'homme », raillait-il. A ses obsèques Bruckner, un pacifique pourtant, fut à deux doigts d'agresser Brahms, qu'il jugeait le premier responsable, mais y renonça.

Par la dimension, mais aussi par le paysage, la *Symphonie en mi majeur*

n'annonce pas seulement, dix ans avant, la *Titan* de Mahler, mais semble la *contenir*. Mahler qui l'a jouée au piano pour un cercle d'amis, du vivant de Rott, enfermé, a écrit : « Elle fait de lui, le mot n'est pas trop fort, le fondateur de la symphonie nouvelle, telle que je la comprends. » Elle n'a été retrouvée qu'au bout d'un grand siècle dans les archives de Vienne, avec le très peu rescapé d'un génie jamais ni joué ni reconnu, donc mieux qu'oublié, *ignoré* : une ouverture pastorale, une poignée de lieder. C'était le temps où le disque, traquant l'oubli, l'aubaine possible, explorait les recoins. La *Mi majeur* fut aussitôt enregistrée, mais pas entendue pour autant. L'hommage de Salzbourg 2011 la présentant en festival sera peut-être sans lendemain : du moins est-il solennel. Un très étonnant jalon de la fin de siècle symphonique était mis en lumière ; et cet étrange étranger (à la carrière, à la vie, à l'histoire), cet *intempestif* enfin situé dans ses proportions, son stupéfiant premier élan. On devrait l'appeler la symphonie *Icare*. Ah, Vienne, si apte à exclure ceux qui promettent trop !… Rott certes n'est pas un modèle possible pour le Leverkühn de Thomas Mann, comme sûrement Nietzsche et Hugo Wolf l'ont été : mais ce n'est pas rien que de se situer si près de cet asile-là…

Roussel, Albert (1869-1937)

Un *outsider*, absolument ; et en même temps le plus typiquement, classiquement, on pourrait dire orgueilleusement français de tous les compositeurs, avec un caractère et des choix, des distances, qui viennent de Corneille. Vocation : servir, et s'y tenir. Il fut d'abord officier de marine, enseigne de vaisseau ; il voudra, hors d'âge, s'enrôler en 1914, mais ne put faire la guerre que comme ambulancier. L'appel du large s'est fait sentir très tôt, et très fort, au garçon de bonne famille, orphelin et élevé par son grand-père maire de Roubaix. Etudes à Stanislas, préparation de Navale, ensuite en mer et jusqu'à l'Extrême-Orient (comme on disait autrefois) : l'Indochine sur la frégate l'*Iphigénie*. Il retournera aussi loin sur le croiseur *Dévastation*. Largement plus tard, sur sa quarantaine, il entreprendra vers l'Inde un voyage plus civil, d'où il rapportera l'histoire de son unique opéra-ballet *Padmâvatî*, et d'assez magiques formules sonores, exactement inouïes (le musicien français voyage peu : son exotisme est de préférence inventé). Il y fallut une dizaine d'années de gestation, dont la guerre : et ce sera un beau succès en 1923, à l'Opéra de Jacques Rouché. Beau, mais marginal : demandant à la fois les grands moyens décoratifs, et ceux du chant, mais ne durant qu'une heure et demie, quel autre théâtre pouvait se payer de le monter ? Mais Rouché était fidèle : c'est lui qui, alors entreprenant directeur du Théâtre des Arts, avait monté *Le Festin de l'araignée*, étonnant ballet de Roussel. Tout le fond de scène y était une immense toile d'araignée où allaient se prendre l'un après l'autre les insectes, chaque fois caractérisés en musique avec une précision

(rythmique ou suggestive) qui n'est pas le descriptif, qui n'est pas le pittoresque, fourmis en ordre, papillon qui volette, éclosion de l'éphémère, et fin de l'araignée aussi, à son tour dévorée par la mante religieuse. Tout un bestiaire, de l'animalier venu de Jean-Henri Fabre, avec la sûreté de trait de Jules Renard, et les couleurs imaginaires qui ne sont qu'à la musique. Etonnant Roussel ! Très emphatiquement il dira ne vouloir qu'une musique qui se satisfasse d'elle-même (donc : pure) ; absolument affranchie (épurée) de tout pittoresque (*a fortiori* de tout orientalisme), à jamais éloignée de toute localisation dans l'espace. Eloignée de tout éloignement, *éloignée de tout loin* ; réduite à son essence intérieure. La formule est d'un métaphysicien chez ce navigateur ayant sillonné des mers, repu (et revenu) de paysages que certes ni Debussy ni Ravel n'a vus ni même, au sens de Rimbaud, *cru voir.* Roussel acceptait (ou recherchait ?) les servitudes, n'insistait pas pour voir grand, coûter : son *Festin* limitait ses besoins sonores à la taille du Théâtre des Arts. Symphoniquement son chef-d'œuvre sera peut-être cette *Suite en fa* de 1926 qui certes veut de l'orchestre, des cuivres et des cuivres, de la batterie, mais va sans peser, brève de propos, économe d'idées et de suggestions, et par humilité se modèle sur seulement prélude, sarabande et gigue, par plaisir de rester dans les formes, abstraite.

En rupture d'uniforme en 1894, Roussel s'était inscrit à la Schola, élève de d'Indy. Il y fut assidu jusqu'à 1909, ce qui est un record : il est vrai qu'il y avait sa classe de contrepoint, où passeront Le Flem, Varèse, Martinů, Roland-Manuel, Satie. Ses quatre symphonies, dont l'immense Troisième créée à Boston par Koussevitzky, dédaigneront les tentations fatales de l'époque, la surcharge wagnérienne, les diaprures impressionnistes. Le vrai monde musical de ce voyageur repenti, son port d'attache était intérieur. S'y exprime la forte vitalité turbulente, virile, de l'aventurier et marin se gourmant, par un sens supérieur du service, pour consentir aux formes. Aux formes, pas aux chapelles. Roussel de bout en bout restera cet *outsider*, respecté de tous, mais qui a connu et vu, vraiment vu, autre chose : un autre *métier*, d'autres mondes. Le ballet, où tout le figuratif est dévolu aux personnages et au décor, lui laissait intacts son retrait et sa pureté (pudeur) de musicien : *Bacchus et Ariane* est un chef-d'œuvre de suffisance symphonique, dans sa maîtrise, sa plénitude, sa concision. Question. Qui écrivait encore ainsi en 1930 ? Dans la plénitude de son âge, et dans le délitage de son temps ? Toujours et de plus en plus lui-même ? Mais aussi, tout ce temps, il avait exercé un merveilleux et rigoureux, et abondant, génie chambriste, comme s'y faisant et refaisant la main, et l'oreille. De ses sonates et trios, de l'éblouissante sérénade pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle émerge l'austère, sacrificiel et unique quatuor à cordes, suivi *in articulo mortis* d'un trio lui aussi pour cordes seules, où ce flamboyant maître des sonorités et des masses atteint à un dépouillement tragique d'une hauteur unique dans la musique française (pour ne rien dire de cette décennie 1930 en général). Classique, cornélien, toujours, douloureusement. L'école de Vincent d'Indy prétendait très officiellement à la

tenue, à la noblesse. La noblesse chez Roussel n'était pas d'école, mais innée, courtoisement hautaine, ne frayant pas.

Rythme

Du *bruit* suffit à l'oreille, si dans la durée ou la répétition de ce bruit elle (ou quelque ratio tapie derrière elle) perçoit aussi une régularité. Claudel en donne un exemple dans l'avant-propos au *Soulier de satin* : au même titre que le *poum-poum* de la grosse caisse, l'éventail de Mme Bartet dans *Un caprice*, battant sur la table pendant qu'elle subit les reproches de Monsieur le Comte. Pas besoin de déranger une muse pour si peu : le rythme n'est pas d'abord musical. Pourtant, dans ce si peu, l'auditeur futé percevra si Madame prend patience ou la perd, et prépare un éclat. A sa façon le rythme parle, exprime.

Le purement continu est sans rythme, qu'on en tire la conclusion qu'on voudra quant au *sostenuto* wagnérien. C'est une bonne question de dissertation, de se demander si un mouvement continu serait reconnu par l'oreille comme mouvement, ou seulement perçu comme continu. Un torrent, une machine une fois lancés continuent, et c'est tout. Mais qu'il y ait arrêts et reprises, alors l'oreille, attentive à l'interruption (au silence) plus qu'au bruit, s'inquiète, se demande si et quand ça reviendra, et s'il y a un nombre, une loi qui régit ce bruit. Suspense alors, par besoin d'être fixé, tant nous trouble toute imminence de ce qui reviendra ou ne reviendra pas ; tant il nous est important (rassurant) de pouvoir programmer, prérégler, notre anticipation même. Hitchcock a joué en maître de cet affect trop peu étudié, fauteur de malaise.

L'établissement d'un rythme est une victoire, si factice qu'elle soit, sur ce qui dans le mouvement nous échappe le plus : son imprévisibilité, d'où résulte pour nous notre peu de sécurité et moins encore de marge de manœuvre (donc liberté). Quand il s'agira de prérégler l'exécution de cette organisation de l'empire des sons qu'on appelle musique, programmer le rythme sera aussi essentiel que définir la hauteur du son et l'espace tonal où il se produit. C'est trop simplifier le rythme que d'y voir le tempo proposé, allègre ou allant, etc. ; ce qui au fond n'est que vitesse. Mais vitesse de quoi, d'ailleurs ? De l'eau qui coule, torrent ou stagnation ? Ou de quelqu'un qui va ? Notons bien que ce quelqu'un, seul ou en troupe, si c'est d'un humain qu'il s'agit, ne pourra guère faire autrement qu'aller sur deux jambes. Que ce soit avec la lenteur solennelle, quasi hypnotique, du pas de la légion ou au pas de course, ce sera toujours une-deux, une-deux. Pour des éclopés claudiquant tous du même côté ce une-deux s'ajoutera d'un côté la demi-valeur soustraite à l'autre, prenant acte du déséquilibre. Pour autant ça restera une-deux, une-deux, un tic-tac moins égal : la ponctuation la plus sommaire. L'éventail de Mme Bartet n'avait qu'une jambe, si on ose dire : mais la main qui le manie a

de la dextérité, sait imiter, suggérer, et peut varier son battement à l'infini. Et ce n'est pas miracle que sur les touches d'un piano deux mains, dix doigts indépendants les uns des autres puissent esquisser plus d'un rythme à la fois.

Pour prérégler tout cela, que faut-il ? Lapalissade : du papier à musique ! S'y inscrivent les signes, la *métrique* qui régit leur mouvement à venir ; plus sophistiquée et s'adressant à de plus virtuoses, elle décomposera jusqu'à l'étourdissement son rythme, ses rythmes, ce n'en est pas moins préréglage, corset. Autre lapalissade : seule la musique qui s'écrit se prérègle, seule elle a besoin de papier. Les jazzmen n'ont rien de noté. Indépendants de tout programme, indépendants les uns des autres, pourtant ils jouent ensemble : en rapports d'intonation (de tonalité), en allure, en scansion. En rythme. Mais ce rythme, d'où le tirent-ils ? De quelle battue d'un chef ? Il n'y a pas de papier et il n'y a pas de chef. Mais du rythme, il y en a ! Ils l'ont dans le sang, comme on dit : sauf que le sang, le pouls, *pulse*, ça bat autrement chez l'un et chez l'autre. Alors ? Sur quoi s'accorder ?

I Got Rhythm, le titre est de Gershwin. On l'a ou on ne l'a pas. Il est mon sens du mouvement, mon interprétation du mouvement. Il est l'esprit (un esprit rien qu'à moi) que je mets dans le mouvement qui, lui, pourrait être réglé : mais jamais la façon qu'on a de l'interpréter. Le rythme, si je l'ai, non seulement je ne le perds pas (comme une chanteuse perdrait son aigu), mais je le communique. Il est aussi personnel que l'inflexion dans le chant. Il n'est au fond rien d'autre que l'inflexion du mouvement, une façon à soi de l'infléchir qu'on n'a pas apprise d'un livre, entendu dicter par un *computer*. Le *computer* est plus que métronomique (c'est-à-dire dictant sa loi au mouvement, et une inflexible) : à la rigidité du battement métronomique il ajoute l'abstraction, l'insensibilité de l'électronique.

La loi, le nombre, le battement du métronome ont beau être inflexibles et la baguette du chef aussi, à la lettre : le mouvement de son bras ne le sera jamais. Un chef a beau se vouloir surhomme, son bras restera humain, et son mouvement, sa battue, la flexibilité même, comparés à la matière de sa baguette, à l'humérus. Furtwängler fluctuait, de la silhouette, de la baguette aussi, au-delà du mouvement (réel) ses musiciens devaient encore interpréter l'indication (virtuelle) que celle-ci dessinait ou plutôt suggérait dans l'espace. Gerald Moore, qui a accompagné en maître tous les chanteurs, disait que l'absolu génie de Fischer-Dieskau, c'était son rythme. Le rythme d'un chanteur ? Aucun pas là-dedans, aucun mouvement qu'on puisse percevoir, décomposer. Seulement une façon (quadrature leibnizienne du cercle) d'obéir strictement à la métrique, et d'en même temps lui échapper. Les signes écrits sont discontinus, pour un souffle de chanteur, lui, essentiellement continu, qui ne leur est fidèle qu'en les faisant oublier. Un chanteur a du rythme pas parce qu'il chante en mesure : mais une pulsation interne commande son chant, le découpe, le ponctue, lui imprimant de brèves mais perceptibles modifications du débit : celles que dictent les mots dont il appartient à sa respiration d'interpréter le sens poétique, inscrit sur aucun papier.

Saint-Saëns, Camille (1835-1921)

Ce n'est pas sa faute s'il est mort si vieux ; ça l'est encore moins s'il a montré son talent, bientôt son génie, s'il a été un personnage public si précocement tôt. A quatre ans il se débrouillait au piano d'une sonate de Mozart et à onze débutait à Pleyel, avec le n° 20 de Mozart et le *largo* du n° 3 de Beethoven. Un enfant prodige, au clavier ça s'est vu. Mais *magistral* de la sorte, maître d'emblée en tant que musicien complet, c'est autre chose, c'est une vocation. Au lendemain de l'exécution de sa première symphonie (il avait dix-huit ans), Gounod l'encourageait (ou le décourageait ?), lui faisant obligation de « devenir un grand maître ». Saint-Saëns avait dû naître magistral, avec un souci comme inné, un respect et quelque chose comme une *responsabilité* des formes, le contraire de ce qu'on suppose chez l'enfant prodige ; en quelque sorte planté dans la musique, son passé, son classicisme, son pouvoir et son devoir de durer. Elle lui était patrimoine, il l'enseignera aux autres, l'éditera : Rameau et Gluck lui doivent. Individualiste il fut, par force : avec tant de talents en soi, on ne s'aligne pas ; mais égotiste, ou soucieux de ses états d'âme, et surtout de les exprimer, aussi peu que possible. Le piano dans lequel il semblait né ne lui fut pas confident, écritoire seulement ; et encore, il ne s'y asseyait pas pour composer, n'y cherchait pas des idées sonores, des pressentiments : la table lui suffisait. Dire qu'il réprouvait le désordre est peu dire, en art comme en tout, il saura être gavroche ou loustic, débraillé jamais. Même à l'âme il demandait des manières, de la tenue. Le droit qu'a l'art d'explorer les zones troubles, secrètes n'est pas, disait-il (litote toute française), un devoir. Quand il vit sous ses yeux (il a vécu assez pour cela) certaine musique prétendre tout périmer, tout chambouler, ne rien laisser en place, il se révolta, comme si on lui enlevait l'air qu'il respirait. On se fait aisément appeler académique avec cela, et Debussy n'y manqua pas, non sans fiel, le réduisant à quelqu'un qui sait le mieux la musique du monde entier. Remarquons à cela que les exotismes esthètes de Debussy lui tenaient un peu lieu de voyages (et de la très particulière culture, ou ouverture d'esprit qui va avec) et l'ont laissé essentiellement parisien, ce qu'il savait d'une Allemagne musicale se limitant à peu près à Wagner admiré et haï. Saint-Saëns, lui, savait tout, curieux de tout, voyageur et même touriste quand cela voulait dire quelque chose,

archéologue, amateur d'art, frotté de philosophie. Et il est vrai qu'il fut le musicien le mieux décoré de l'histoire de France, membre de l'Institut à quarante-six ans, inaugurant de son vivant sa propre statue au théâtre de Dieppe, représentant la France aux festivités américaines Panama-Pacific (et dirigeant pour la circonstance un *Hail California* de son cru), grand-croix de la Légion d'honneur enfin, plus les cordons étrangers. Mais musicien officiel il ne fut jamais, ni patron ni même où que ce soit *attaché* (et émargeant). Typiquement une première fois, trop jeune, il n'eut pas son prix de Rome, ni une deuxième, trop âgé. Même l'Opéra mit du temps à ouvrir ses portes à *Samson et Dalila* qu'il dut laisser créer aux bons soins de Liszt, tout comme s'il avait été un maudit type Berlioz, ou un proscrit type Wagner. Wagner, à propos… Il l'a médusé en lui réduisant à vue sur son piano ses dernières partitions d'orchestre : il est vrai qu'il était et restera organiste et pianiste de rang suprême. Il était d'ailleurs, au jugement de Hans von Bülow, le seul Français à prendre de Wagner ce qui lui servait (la dimension, le cothurne, le *sostenuto*, la plastique d'orchestre), restant indemne du mal wagnérien qui les affectait tous, les idées, le tintamarre, les nuées. En vérité, dans l'effervescence souvent géniale de la musique française de son temps (on devrait dire de ses temps, tant il y en eut, et dont l'un gaillardement enterrait l'autre), lui seul resta d'absolu sang-froid, se développant lui-même et selon toutes ses facettes ; lui seul d'ailleurs d'un format, d'une dimension à la taille de Liszt (qu'il vénérait) ou de Brahms, d'un rien son aîné, à qui il survivra un grand quart de siècle. De bout en bout il fut un indépendant, dès l'enfance mis hors du lot par sa précocité, à l'abri du besoin par ses talents de virtuose (auxquels il joignit celui de chef d'orchestre itinérant et recherché), très attentif à aider, aiguiller tant de compositeurs qu'il a vus débuter, à la fois le plus cosmopolite des Français (deux de ses concertos seront créés, avec lui au piano, au Gewandhaus de Leipzig), et le plus ombrageusement français : pour preuve Ars Gallica qu'il promouvait, et où il refusa de coopter aucun étranger. Son indépendance d'humeur, pas moindre, se manifestait par l'humour : témoin le délirant et surréaliste (avant toute chapelle surréaliste) *Carnaval des animaux* qu'il ne permettra d'exécuter en public que lui mort ; ou son travestissement en Marguerite dans un salon, sorte de Castafiore en fausset. Il terminera sa carrière créatrice, sans doute la plus longue qui fut (quatre-vingts ans !), par un retour au plus simple et nu, d'exquises sonates pour bois et piano où il dialogue avec le hautbois, la clarinette, et enfin, en opus 168, le basson. C'est un chiffre. Et c'est épuré comme le dernier Brahms, auquel une fois de plus on pense. Sauf que… Qu'aurait écrit Brahms s'il avait dû durer jusqu'à 1921, ayant traversé à domicile *Pelléas* d'abord, *Le Sacre* ensuite ? Qu'est-ce qui se serait tari, ou transformé, ou renié ? Et Chopin, qui a tout innové en piano, et dont Saint-Saëns a vu naître des *Etudes* ? Aurait-il su survivre à la *Sonate* de Liszt, qui est pourtant du lendemain de sa mort ? C'est décidément un gros morceau, et très à part, que ce Saint-Saëns, que *Samson et Dalila* aurait suffi à imposer mondialement. Mais c'est un inclassable, ce qui

énerve au plus haut point les intelligents et fiers de l'être. N'importe. La montagne reste impavide.

Il a accumulé prix et performances. L'orgue fut son instrument de concours, il y gagna d'être organiste à Saint-Merri puis au bout de six ans (donc à vingt-deux) à la Madeleine, position mondaine de haut prestige. Il y sera fidèle, démissionnant en 1870 seulement pour ne plus faire que composer, jouer, diriger, circuler. A l'Ecole Niedermeyer (tout sauf le très officiel Conservatoire), il montrera le piano à Fauré, à Messager. Il a fait jouer trois symphonies dont la gigantesque avec orgue, formule unique et triomphale où, virtuose incontesté des deux, il intègre et efface à la fois l'orgue et le piano, laissant le premier plan au *Dies Iræ* de ce *lamento* pour Liszt, qui vient de mourir ; cinq concertos pour piano, où il ne faut chercher ni Mozart ni Beethoven, mais éblouissants de virtuosité et impeccables de facture, une facture en rien épaissie par l'omniprésence de Wagner à l'époque, et d'autres pour violon et pour violoncelle ; et encore, unissant de façon plus désinvolte le soliste à l'orchestre, la *Havanaise* et le *Rondo capriccioso* pour violon, et des poèmes symphoniques à la manière de Liszt, *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, la fracassante *Danse macabre* ; et un oratorio du *Déluge* ; et tant et tant de musique de chambre d'une rigueur formelle châtiée, en pionnier d'un genre où, hors lui et Lalo, la France restait très en retard, et ne produira qu'au compte-gouttes. Saint-Saëns prenant de l'âge, sa musique n'en prenait pas. Il avait le souffle long. Ni mollesse, ni embonpoint. Le classicisme, le souci de la forme ont quelque chose d'intemporel, qui le mettait hors âge, de toute façon hors mode. Jamais un repentir, jamais, par éclectisme, quelque autel à quelque dieu nouveau inconnu.

Reste, avec cela, que dans cet immense corpus rien, mais rien, ne suffirait à marquer. Rien dans le genre symphonique ou la musique de chambre qui atteigne à Beethoven, ou simplement Brahms. Mais rien non plus qui soit du caprice, du déchet. La musique continue, et montre à continuer. Dans la facture de sa toute première musique de chambre son disciple Fauré a pu puiser l'encouragement à trouver, à vouloir le génie, sans cesse épuré, de la sienne. Et Ravel avouera son admiration devant un tissu orchestral d'une souplesse, d'une solidité telles. Saint-Saëns ou l'indémaillable. Un savoir-faire simplement unique, même en un tel siècle – car quel Allemand sachant tout faire serait capable aussi d'un *Carnaval des animaux* ?

Mais il y a le miracle, le hapax *Samson et Dalila*. Saint-Saëns a essayé l'opéra, sans avoir le flair parisien pour. *Le Timbre d'argent* et *La Princesse jaune* très tôt, ensuite *Ascanio* et *Henry VIII*, vrais succès, puis, aussitôt oubliés, *Phryné* (malgré les beaux bras de Sybil Sanderson), *Hélène* (malgré les beaux sons de Melba), *Déjanire* (malgré l'opulente Litvinne) : maigre bilan pour une telle pointure. *Samson* échappe aux lois de la mode, et aux normes de l'opéra. Oratorio plutôt, pas tant pour la part de Bible qui y entre que par la majesté, le sérieux, la proportion grandiose, la dimension, le chœur allant jusqu'à y éclipser les voix solistes (pourtant de taille) par le simple fait

d'incarner, et avec quelles véhémence, ferveur et masse, le peuple même, le peuple protagoniste, ce qui est inédit à l'opéra, et en fait éclater le cadre. L'Histoire sainte, l'Exil n'y sont pas en simili, toile de fond à la Meyerbeer, ils sont l'action et le lieu de l'action, sur scène, avec des empoignades et des enjeux gigantesques : en apothéose les colonnes disjointes, et la victoire de l'humilié, qui est celle de Dieu. Seul alors Verdi avait en lui la vision musicale d'autant de tensions à conjoindre puis libérer, il vient justement de le faire avec son *Requiem*, action dramatique qui prend à la gorge et ne lâche plus, mais non figurable. *Samson* au contraire prend chair et corps en scène, et puissamment, se faisant donner ce qu'il faut d'orientalisme, des colliers pour la *prima donna*, une bacchanale avec son tintouin, la grande dépense de l'opéra. Mais les caractères sont là, entiers, lyriques, les situations extrêmes, la séduction sonore vertigineuse : et d'abord celle propre à la voix de grand alto, expressément et pour la première fois sollicitée dans sa séduction sensuelle. C'est dans dix minutes entre Samson et Dalila que l'opéra découvre, et avec frisson, ce que veut dire charme sonore, avec sa richesse (si on peut dire) d'hormones : et évidemment pas dans des kilomètres de *Tristan* ou demain *Parsifal*. Samson, héros et saint, succombe au chant des sirènes qui l'entourent, la voix qui l'appelle lui fait sentir la caresse du printemps, elle-même est caresses : et nous resterions insensibles ? Avec à la fois tant d'enchantement et tant de puissance chorale, ce Cinémascope et ce Technicolor, pas de doute : il est là, notre Wagner, pour autant qu'on puisse être Wagner sans doctrine. A propos de cinéma. Elle est de Saint-Saëns, la première partition écrite pour un film, *L'Assassinat du duc de Guise.*

Salzbourg

D'emblée, pour la civilisation, la plus belle utopie. Un lieu de rencontre et d'entente, et pas décidé par un Pouvoir, mais par la Nature déjà – *Deus sive natura*. Car fondant l'utopie la réalité est là, rêvée mais réelle : où se joignent

et s'échangent Est et Ouest, Nord et Sud, ombilic de l'Europe, une ville en bord de rivière et contre falaise ; des princes d'Eglise, bâtisseurs ; l'architecture élégante et sévère, luxueuse et ascète par elle-même sous-entend une musique et l'accomplit, musique qui est pensée, nourrie de savoir, de piété, d'âme. Ici Mozart est né, comme au seul canton de ce monde où idéalement il puisse être mis : d'où la musique va jaillir, inonder, exalter, illuminer, procurant à toute soif humaine l'eau la plus gracieuse et gratuite et pure. *Numen vel dissita iungit* : c'est la très fière devise de la plus belle des petites villes de ce monde, sous l'invocation de la divinité, dont l'acte propre est que les séparés y trouvent unité, et les dissonants harmonie. Où mieux rêver l'utopie ?

La civilisation ne se savait pas mortelle, pas encore ; mais fatiguée, lasse d'elle-même elle était ; elle sentait venir ce *trop tard pour toute chose* que Nietzsche vient de diagnostiquer. N'est pas resté dispersé alors (*vel dissita*) ce qui lui restait de forces ascensionnelles, de forces *croyantes*, forces de croyance en son sens le plus fort, quand la foi est aussi espérance, donc doublement théologale : un Mozart ne croyant pas n'aurait pas été *ce* Mozart ; sans ses croyants Salzbourg n'eût simplement pas été construite. Ainsi et fidèle à sa devise, le *numen* tutélaire (*alias* : le génie des lieux) a inspiré à ces dernières forces de se réunir, se conjuguer. Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt ont rêvé ensemble pouvoir transporter, là, à Salzbourg, sous le regard de Mozart et dans la lumière héritée de lui, les forces restées vives du théâtre et de la musique. Ils avaient appris d'expérience que l'esprit ne crée pas sans maintenir, continuer ; que l'art n'est pas rupture mais, selon l'individualité de chacun qui crée, neuf fragment d'être qui tire sa validité, mieux, sa *nécessité* d'un sens qui traverse le temps, rend tel individu fécond plus haut et plus loin que lui-même, en sorte d'en susciter un autre, à son tour exhaussé et fécond : ainsi depuis Mozart, avec toutes ces brisures et révoltes ostensibles, qui ne sont que le même fil qui se reprend et se reboucle.

C'est peu de dire que pareille utopie, conçue à la veille de 1914, a vu s'engloutir avec 1914 les moyens qui la rendaient possible, et beaucoup de l'esprit fondateur : mais pas les volontés. La civilisation à présent se savait mortelle. Quand en 1925 se réalisera le premier vrai festival déjà c'était un survivant. Main dans la main, Hofmannsthal et Max Reinhardt avaient présenté en 1920 et 21 *Jedermann*, fable sur la précarité de l'humain, et sa noblesse, et l'élite du théâtre, les fidèles de Reinhardt avaient à cœur d'y être : Moissi le premier mais aussi Lange, Krauss, Dieterle, Heinrich George. En 1922 *Das Salzburger grosse Welttheater*, des deux mêmes, affichait de par son titre la mission essentielle que Salzbourg se revendiquait dans le maintien d'un esprit du théâtre. Et côté musique, une musique se donnant son théâtre, le théâtre qui lui est propre, les deux codirecteurs de l'opéra de Vienne dirigeaient, l'un, Strauss, *Don Juan* et *Cosi*, l'autre, Schalk, *L'Enlèvement*. C'est que l'Autriche avait cessé d'être l'arrogante monarchie bicéphale

Habsbourg qui prétendait *imperare orbi universo*, dicter sa loi au monde entier. Elle était démembrée, appauvrie, humiliée. Il ne lui restait que Vienne et la musique de Vienne. Son être et son avoir, elle investirait tout dans Salzbourg, devenue sa protestation contre l'Histoire. On ménagea, creusé à même la falaise, un Festspielhaus. Les meilleurs hommes de théâtre œuvreraient, les meilleurs musiciens, les meilleurs chanteurs : pratiquement l'Opéra de Vienne en service d'été. D'où dans la précarité de cet après-guerre qui ne se savait pas encore un entre-deux-guerres, et à cause précisément de cette précarité, la splendeur, le luxe musical inouï, l'apparente vitalité de quinze étés de festivals. Par choix de Reinhardt, Goldoni et Gozzi rejoignaient aussitôt *Jedermann* et le *Welttheater* ; Shakespeare ensuite, dont *Sommernachtstraum* fera (jusque devenu film à Hollywood) le tour du monde ; suivront, idéalement servis, Schiller et Goethe, pour qui sera bâtie en scène, autre utopie, toute une *Faust-Stadt* (un enfant du pays, Herbert von Karajan, y fera ses premières armes). Reinhardt installé à demeure sur sa colline suffisait au théâtre, et à fixer les yeux du monde entier. Pour diriger les opéras il y eut Bruno Walter et Clemens Krauss et *Ariadne* de Strauss fut la première œuvre contemporaine à rejoindre Mozart. Eté après été se programmeront *Fidelio* puis *Der Rosenkavalier* ; *Iphigénie en Aulide* puis *Orphée*, *Oberon* enfin affirmeront la renaissance de Gluck ; de Strauss rejoindront *Die Frau ohne Schatten*, *Die Ægyptische Helena* révisée, *Elektra* enfin. L'affiche de 1932 est éloquente : du 30 juillet au 31 août quatre *Rosenkavalier*, trois *Enlèvements*, trois *Orphée*, deux *Cosi*, deux *Flûtes*, trois *Oberon*, un *Figaro*, deux *Frau ohne Schatten*, deux *Fidelio* ; les chanteurs sont Lotte Lehmann et Lotte Schöne, Viorica Ursuleac, Maria Müller, Sigrid Onégin, Helge Rosvaenge, Franz Völker, le légendaire Richard Mayr ; Fritz Busch, Walter, Krauss, Gaubert dirigent les concerts. *Tristan* vient en 1933, en 1934 *Don Giovanni* est enfin donné dans l'italien original (Mozart se chantait à Vienne en allemand). Toscanini vient de quitter Bayreuth avec éclat : choisissant Salzbourg, du fait même il la consacre capitale mondiale de la musique. Il s'attribue *Fidelio*, amène *Falstaff*, offre *Die Meistersinger*, reprend *La Flûte* aux chefs allemands, sidérant les musiciens de Vienne (promesse d'avenir : après Karajan un tout jeune Solti est là, qui lui tient le *Glockenspiel* de Papageno). Salzbourg est devenu le rendez-vous des élégants, accessoirement mélomanes, Marlene Dietrich et François Mauriac, Magda Schneider, Sacha Guitry avec Jacqueline Delubac. Une conférence de presse montre assis côte à côte Walter, Toscanini, Thomas Mann, ce qui reste d'un esprit de la paix. Euphorie suprême d'une Europe qui fait de la musique sur un volcan. *Euryanthe* acclimate Weber (en somme, neveu de Mozart par alliance), *Der Freischütz* doit suivre. Mais 1938, c'est l'Anschluss. L'utopie est fracassée, Walter et Toscanini peuvent bien transporter à Lucerne ce qui reste d'un rêve européen, ce n'est que pour deux étés, et pour des concerts seulement. Salzbourg continuera dans ce bruit de bottes, et sous croix gammée forcément (que diable aura à y faire Ansermet en 1942, dirigeant l'*Eroica* ?),

progressivement réduit à presque rien, pour le repos des guerriers surtout. On crut à un sursaut en 1944, et le dernier Strauss, *Die Liebe der Danae,* ira jusqu'à sa générale publique. Sur ordre de Goebbels les théâtres furent fermés. Guerre totale. Pour quoi faire, des utopies en ces temps de détresse ? Pour quoi faire, la musique ?

Elle a repris pourtant, petitement, sitôt la paix venue. Ce n'est pas un hasard, Vienne aussi, à peine libérée, se redonnait le lendemain même avec des moyens et dans des lieux de fortune (et l'électricité, les pommes de terre manquant) son seul vrai nécessaire : *Fidelio*, *Figaro.* Ce sera forcément plus long et embarrassé à Salzbourg, dont le public n'est pas vraiment à Salzbourg. En 1948 seulement il y aura festival plein, Furtwängler (un revenant, un moment jugé indésirable : mais l'irréprochable Menuhin lui a tendu la main, en concert) et Karajan (indésirable aussi, mais qui en sous-main a beaucoup préparé, sans jamais paraître) assurant, l'aîné *Fidelio*, l'autre *Orphée* et *Figaro*. Fricsay, chef neuf, nerveux, moderne, a déjà créé mondialement *Dantons Tod*, de von Einem : le voici dans *Le Vin herbé*, de Frank Martin. *Jedermann* est revenu. Les complots aussi, Furtwängler supportant mal la présence du cadet qu'il n'appelle que « ce Mr K ». Il va monopoliser jusqu'à sa mort en 1954 ce qu'il y a de plus sublime (et qu'il va faire sublimement) : *Fidelio*, *La Flûte*, *Don Giovanni* et *Figaro* (que pour lui il faudra redonner en allemand), même *Otello*, enfin *Der Freischütz* (ineffable). Somptueuses quelques années où l'Europe revit, empêchée encore par la difficulté à voyager, le contrôle des changes ; où s'épanouit la fabuleuse nouvelle génération née de la guerre, Seefried et Schwarzkopf, Jurinac et Grümmer, Dermota et Kunz, qui chante un Mozart retrouvé ; où un Böhm resté en retrait apporte enfin *Wozzeck* et crée *Der Prozess* (Kafka, et von Einem toujours) ; et Krauss, enfin publique, la *Danae* mort-née en 1944. Mais Strauss et Hofmannsthal n'y sont plus (quoique leurs œuvres restent) ni surtout, surtout, Reinhardt, influence et âme théâtrale, prestige aussi, irremplaçables. 1956 fêtera certes le bicentenaire Mozart avec autant de ses œuvres qu'il est alors concevable. Mais si Walter revient pour un Requiem, des chefs plus ou moins neufs officient, Szell ou Mitropoulos ou Solti : mais il n'y a pas d'idée directrice qui préside au festival, d'homme fort qui l'unifie. Ce sera Karajan, entre-temps nommé à vie chef des Berliner Philharmoniker après Furtwängler ; et il est patron à Vienne aussi, d'où Böhm est évincé, ayant juste rouvert l'opéra détruit par la guerre. Le voilà GMD (*Generalmusikdirektor*) du monde entier, avec un pied à la Scala aussi, et ses millions de disques. N'est-il pas enfant de Salzbourg, au fait ? Il ne sera pas long à en devenir, supplantant Mozart, l'enfant numéro un.

Pour le meilleur et pour le pire. Le meilleur, ce sera la qualité musicale et vocale qu'il surveillera jalousement, invariablement au top possible. L'un peu moins meilleur, c'est ce nouveau Festspielhaus, agrandi aux dimensions du grand (et riche) public des grands (et riches) concerts, où ce qui est opéra par force flotte un peu. C'est qu'il l'a beaucoup prévu, le perfide, aux

dimensions d'un festival de Pâques, qui sera sa chose propre, vouée à Wagner (pour punir Bayreuth) et où officieront ses Berliner (eux aussi sa chose), qui n'ont jamais encore été dans une fosse d'opéra. De quoi le corollaire obligé est la mondialisation (déjà ; Karajan a toujours vu loin) et bientôt mercantilisation d'une utopie d'essence européenne et *désintéressée*. Salzbourg se mettra donc beaucoup à l'heure de Verdi, *Don Carlos* d'abord (avec l'alibi de Schiller et des coupures assassines), mais *Il Trovatore* bientôt, clouté de stars, dont la vraie place est à la Scala ; et *Boccanegra* et bientôt *Macbeth*, en attendant *Aida* et *Otello*. Tout ça gigantesque. Ajoutons *Carmen*, cosmopolite et glamour, plutôt francophile que vraiment francophone et s'ajoutant, luxe et voluptés, un ballet. Puis *Boris Godounov*. Orchestres américains de luxe en visite européenne obligée. Haut niveau, qualité musicale toujours incomparable, clientèle (comme on dit) exigeante, jet-set à qui le produit qu'on lui sert finit par ressembler : du parterre, un soupçon de vison finit par déteindre sur la musique même. Salzbourg va fleurer de plus en plus le flouze ; les posters Karajan supplantent dans les vitrines des pâtisseries les bonbons à l'effigie de Mozart (Salzbourg est le point d'Europe le plus *passant* en été, ne l'oublions pas). D'exquises surprises de jeunesse pourront avoir lieu d'ailleurs, Rossini réunissant Abbado et Ponnelle, Muti dans *Don Pasquale* et de là Mozart. Karajan autocrate toujours, tournera toujours et de plus en plus lentement en rond dans son autarcie esthétique, se flattant toujours d'avoir enfin trouvé ses meilleurs interprètes, et là-dessus nous trompant toujours. Strehler pourtant viendra. Il a mis en scène en contre-jours et ombres chinoises ineffables un *Enlèvement* de génie ; ses soirées Shakespeare ou Goldoni vont faire espérer que Max Reinhardt a trouvé son successeur, mais une *Flûte* entreprise en commun avec Karajan fait éclater l'incompatibilité des supposés meilleurs. Lui veut le Residenztheater, mouchoir de poche, une dimension de *Singspiel* à la Schikaneder (coûtant d'ailleurs au moins autant). Karajan veut grand, pour son public, son orchestre, etc. Rupture. Autre utopie perdue.

Karajan disparu, après trente ans d'autocratie quand même, et plus d'une soirée restée musicalement sublime, Gérard Mortier viendra, expressément pour innover, et il le fallait bien. *Innovativ Exzellenz* sera d'ailleurs la devise, très sponsorisée, de ce nouveau Salzbourg. L'innovation hélas n'est pas une politique, pas même une vision : un empirisme seulement, qui produit les fruits qu'il peut. Encore faut-il avoir les doigts invariablement verts. Ce ne fut pas, ce ne pouvait être toujours le cas. De toute façon ajouter à *Figaro* un Rezitativist avec son instrument et y remettre d'autre musique, si innovant, n'est excellent en rien. Dix vraies réussites (scéniques plus que musicales) de l'ère Mortier ne peuvent le cacher, Salzbourg a perdu, et à jamais sans doute, l'idée d'où il va et doit ou peut aller ; mais tout y peut faire événement. Question de réclame. Et de moyens. Ils sont à peu près illimités. Aussi trouvera-t-on toujours de l'admirable à Salzbourg, sans être d'avance sûr de quoi et pourquoi : et ce même meilleur pourrait s'être montré en saison (en y

mettant les moyens) à Londres, New York ou Paris. L'Europe après tout s'est faite, et autre certes que ne l'avaient imaginée Strauss, Reinhardt, Hofmannsthal. Du moins un tout neuf grand patron, Alexander Pereira, innove-t-il avec courage : ce que Salzbourg montre un été ne va pas durer au-delà ; on n'y verra donc que du neuf ; si ce neuf doit être repris, peut-être se défraîchir, ce sera ailleurs. C'est le mieux que Salzbourg puisse s'espérer, le *trop tard* de Nietzsche est échu. Il n'y a plus de place pour la vision, l'idée. Seulement des arguments de vente. Du coup par coup. C'est le méchant héritage que l'enfant de Salzbourg autopromu numéro un a laissé à Mozart, qui l'était de droit divin.

Scarlatti, Domenico (1685-1757)

Quel parcours, allait-on dire. Et personnellement quel profil ! Les rapprochements intriguent. Ils sont trois nés la même année, lui, Bach et Händel, excusez du peu. Händel, il l'a rencontré, et s'est même mesuré à lui lors du voyage de formation que l'Allemand (qui finira Anglais) effectuait en Italie. Joute il y eut, à Rome, chez le cardinal Ottoboni, entre ces deux *mains* également magistrales et virtuoses, appelées l'une comme l'autre à devenir bien autre chose que virtuoses : Händel (ce point de l'anecdote est peut-être controuvé) l'aurait emporté à l'orgue, Scarlatti au clavecin. La compétition avec Bach est d'un autre ordre. L'un avec son *tempérament*, l'autre avec ses *Essercizi* vont révolutionner la pratique du clavier, en prophètes et constructeurs, pas en exécutants, et jusqu'à son *idée* même, quel que soit d'ailleurs ce clavier. Bach, précurseur visionnaire en tout *Übung* possible, réglera leur parcours praticable aux instruments à cordes comme aux claviers, ses *Cantates* et *Passions* suffisant d'ailleurs à son immortalité. Fondateur, avec cela : une dynastie commence avec lui, et des fils Bach continueront.

Scarlatti, lui, laissera enterrer toute une première production, oratorios et opéras, où de toute façon son propre père d'avance l'annulait, Alessandro, le Napolitain, plume peut-être la plus féconde (et consistante dans sa fécondité) de son époque. Relevons pourtant que Domenico fut le premier, l'italianisant en *Ambleto*, à faire d'Hamlet alors vieux de guère plus d'un siècle un personnage d'opéra ; confessons aussi, le sachant appelé à devenir le maître du bref et de l'énergique, à inventer l'humeur et la caractérisation en musique, combien on aimerait comparer ses deux *Iphigénie*, *en Aulide* et *en Tauride*, produites à un mois d'intervalle, et deux tiers de siècle avant Gluck. A l'inverse de Bach géniteur et fondateur, Bach se continuant par ses fils comme par son œuvre, Scarlatti est né fils à papa ; sans enfant (qu'on sache) à lui ; sans opus ni école qui directement le prolonge ; hapax (et pour longtemps) dans sa façon fabuleusement virtuose de traiter le clavier, mais d'abord et plus fabuleusement encore, inventive, individuelle, artiste. Quand la mode viendra

de se montrer vertigineux au clavier, c'est avec autre chose que Scarlatti qu'on sera vertigineux. Et le jour est loin encore où hors toute parenté de racines, Schumann ici, Ravel là ou Falla retrouveront l'humeur…

Ses quelques employeurs cantonneront Bach, toute sa vie, dans un très petit bout d'Allemagne. Tout de suite Scarlatti a eu envie de bouger, de changer, son père était sans doute trop installé, trop localisé ? Sitôt (à seize ans) ses preuves faites, organiste et compositeur à la chapelle de Naples où papa était patron, et produits (à dix-huit) ses premiers opéras, il se cherchera des accointances plus exotiques. Rome n'est pas le bout du monde, mais sa reine à lui sera la Polonaise Maria Casimire : dans son théâtre privé elle verra ses opéras en exclusivité. Il y passa six ans, cumulant avec le Vatican, et l'ambassadeur du Portugal au Vatican en plus : d'où sûrement en 1724 son départ pour Lisbonne comme maître de chapelle. Jean V était un roi mélomane : il lui fit montrer le clavecin à son frère Antonio et, mieux, à sa fille Maria Barbara, une surdouée. Quatre ans plus tard l'Infante épousait Fernando, héritier du trône des Espagnes, et Scarlatti la suivait à Madrid. Il y passera les quasi trente dernières années de sa vie, avec des permissions pour Rome (où il prendra femme). Maria Barbara devenue reine en 1746, son maestro finira de s'hispaniser en se rebaptisant Domingo Escarlatti : mais déjà largement plus de vraie Espagne s'était acclimaté dans sa musique qu'on ne trouvera jamais de France dans celle de Lulli, devenu Lully pour des raisons analogues. Le *maestro de camera* très coq en pâte dut s'empâter un peu : on le dira physiquement moins apte à croiser si souvent et si vite les mains au clavier ; la reine son élève aussi, sans doute : et cela se marquera dans sa dernière période de composition. C'est qu'on était délicieusement *cosy* dans cette cour à l'ancienne : le roi avait à demeure un oiseau plus rare et précieux encore, Farinelli, qui chaque soir avait à charmer Leurs Majestés avec quatre airs, toujours les mêmes. Cage dorée, qui à côté des clavecins attendus abritait aussi quelques pianofortes. Ainsi Scarlatti a pu expérimenter sur l'un comme l'autre instrument ce que chacun a de plus suggestif, de plus neuf, et mettre le plus caractéristique de chacun dans ces *Essercizi* qui sont toute l'œuvre de sa vie : une œuvre fantastiquement en avance sur le temps, au sens où c'est avec elle qu'en musique l'humeur (la fantaisie) ose s'affranchir de la forme ; elle qui fait qu'on ne pensera plus *son* sans penser en même temps dynamique du son, énergie. Arrivés au même âge, Bach et Händel se rassemblent eux-mêmes (on n'a pas dit se répètent). Scarlatti caracole toujours.

Le Scarlatti tout neuf est né à quarante ans largement sonnés. Il a largué les travaux (le lest) d'une première vie. Il n'écrira plus que pour son instrument, et plus strictement que plus tard Chopin. Rien que du décidément *bref*, petites sonates qui peuvent s'en tenir à quatre, cinq minutes, n'ont besoin que d'un mouvement, ont l'air d'avoir tout dit d'un trait, volontiers autour d'un même axe tonal, mais très secoué par des sauts de majeur en mineur, brusques. Elles ne sont plus sonates au sens (davantage allemand) où une logique de construction, un protocole pose, développe, oppose, récapitule,

conclut ; ni à celui (italien) où tout simplement cela *suona*, sonne, ce qui va mieux au violon. Plutôt *toccata* en vérité, tant le toucher, sa dynamique percussive, sa prestesse, son tact prévalent dans ces exercices où la verve, jubilatoire souvent, l'imagination comme improvisante, les contrastes, les accidents de parcours, l'énergie en tout cas (on voudrait dire *électricité*), sont authentique matière première. Mais humeur conductrice, ça ne veut dire ni états d'âme, ni ego s'exprimant : seulement qu'on galope à cru ; on s'est débarrassé de tout ce qui, par vertu d'école, guide ou freine. Rien de plus expressif que le piano (le clavier) de Scarlatti, mais rien de moins subjectif. De quoi il prévient le lecteur, en mettant les points sur les i : ne chercher ici aucune intention, ce n'est qu'un ingénieux *badinage d'art*, pour s'exercer à aller à son instrument avec hardiesse. Pour traduire en plus moderne : de l'expression ; mais rien de personnel.

Donc plutôt que des paysages (et alors burins), du mouvement ; une allure ; un sens de l'atmosphère et de l*'intempérie* qui est d'un formidable croqueur de traits – ou sismographe. Mais de *pathos*, rien. Pas une once de gras, ou d'attendri. Un nerf (pas une nervosité), un rythme, un cinglant, un jarret d'Espagne (et parfois un rien maure, ce qui est dans la mémoire du sol) : de quoi assombrir, épaissir aussi une facilité napolitaine native à voir la vie en rose. Une guitare y passe souvent, la mandoline moins ; et une fierté prude, comme détournée et dédaigneuse, qui est celle du flamenco. L'art a connu peu d'assimilations à ce point totales, des réincarnations plutôt : il y a eu, venu de plus loin à l'Orient, le peintre qui n'a mérité son nom qu'une fois converti à l'Espagne : le Greco. Il est grand, le pouvoir qu'a l'Espagne de *convertir* l'artiste : le noir et blanc, le trait économe, l'allure le sèchent sans le dessécher, il décante. Les 550 sonates et *Essercizi* qui nous restent de Scarlatti sont plus souvent sombres (amers, ardents) que solaires ; lumineux, jamais ; et même plus souvent (le croirait-on ?) lents que vifs, lui dont on ne veut retenir que le *presto quanto sia possibile*.

Des gradations, de timbre, de poids, savamment étudiées, s'entendront mieux au clavecin, qui ne risque pas de les écraser ; à presque tout autre égard, la netteté, la précieuse dureté du trait, le tranché du piano apportent de tout autres poids, allure, panache ; et sérieux aussi. On est en pays *grave* : comme était l'instrument pour lequel les *Essercizi* furent nommément écrits, le *gravicembalo* qui ne survit que dans cette dédicace. Sur quoi nous trompe, et pas qu'un peu, D'Annunzio, dont l'admiration éperdue a plutôt en vue des jeux d'eaux à la Liszt encore à venir : et de parler de quelque fête galante à la Watteau, ou plutôt à la Verlaine, de belles écouteuses qui folâtrent ; des colliers se défont, des perles s'éparpillent, bulles précieuses de l'eau, gouttes de la Beauté ruisselante. Qu'on écoute plutôt le peu que nous en a laissé Horowitz. Voici du nerf (du muscle), pas de l'eau ; du crispé, et pas qui s'effuse ou s'égoutte ; et si des masques, alors pour des noirceurs, et vraiment pas du babil.

Schoeck, Othmar (1886-1957)

Etranges Suisses, pacifiques et qu'on croit paisibles, mais hantés par la distance qui se distend ou se resserre, et jusqu'à étrangler, entre le moi et le monde. De tous, Schoeck fut le plus pacifique, le plus constant et quiet, né et grandi dans le confort mental et social de son canton de Schwyz, dans son milieu à la fois artiste (papa était peintre) et à l'aise, éduqué au surplus auprès de Max Reger, certes pas un maître d'inquiétude ou de vagabondage ; mais le plus tourmenté aussi. On l'aura résumé en disant que ses quatre cent et quelques lieder ont été son travail de bout en bout, mais son exhaustion, son tourment aussi ; ses poètes le vampirisaient ; sous les crépuscules d'Eichendorff, qui a inspiré en Wolf la veine la moins inquiète et amère, il perçoit d'autres menaces ; et avec plus de pénétration encore que Wolf, qui y a pourtant puisé ses merveilles absolues, il a ressenti dans Mörike, poète de ses plus profondes affinités électives, l'homme en noir, le grand péril, et la juste balance (*das holde Bescheiden*, citation tirée de *Gebet* et qu'il donnera en titre à tout un formidable ensemble) qui va nous peser, nous pèse déjà, au plus près.

Il a surtout vécu dans son canton, a surtout dirigé chorales du cru (jusqu'à un chœur d'enseignants, c'est dire !) et modestes orchestres ; et ne s'est que prudemment frotté au symphonique. Mais il faut qu'il ait quand même vu loin, et été vu de loin, pour que, après un assez évident Zurich, ce soit Dresde puis Berlin qui lui aient créé ses opéras ; et que ces opéras soient allés oser leurs sujets ou livrets chez Mérimée (*La Vénus d'Ille* habilement mêlée à Eichendorff) pour *Venus*, le Balzac le plus cryptique pour *Massimila Doni*, Kleist soi-même pour *Penthesilea*, Eichendorff encore pour *Das Schloss Dürande*, dont la création sous les bombes à Berlin en 1942 réunissait Cebotari, Domgraf-Fassbänder, Anders, Marta Fuchs (miracle de la survie sonore, une trace en reste, *live*). Trop cantonné chez lui, même avec une Société Othmar Schoeck s'occupant à le publier et le diffuser, comment une renaissance serait-elle intervenue ? Salzbourg a pu révéler dans *Penthesilea* une force dramatique décantée, d'un lyrisme absolu, chantable de surcroît, qui n'attend qu'un grand format du chant pour revivre en gloire, on ne revient pas à ses opéras. Rien ne s'y veut hardi, rien n'y semble chercher : mais la maîtrise du ton, de l'action dramatique chantée y est souveraine. *Venus*, avec ses demi-ombres fantastiques et son climat lyrique à part, son chant déployé, pourrait au mieux revivre : pourtant c'est à peine si depuis Zurich 1922 elle s'est exportée !

La production de lieder guère plus, malgré l'appui déclaré de Fischer-Dieskau les programmant dans ses récitals, les enregistrant. Il est vrai que dans Mörike, son principal inspirateur, Schoeck n'a pas privilégié comme Schumann le joli, le simplement rustique ; mais cette âme, pieusement tourmentée, que Wolf avait déjà si fortement mise en lumière dans ses *Peregrina*. C'est comme si regroupant une quarantaine de ses poèmes dans

Das holde Bescheiden, Schoeck avait voulu y déployer comme un diorama des états de l'âme, tout un « Voyage d'hiver » où on ne marche pas, mais médite, et dans de mêmes couleurs jamais bien gaies (avec pourtant dessus l'étoile Espérance). Schoeck aimait ces confrontations : *Lebendig begraben* montre sur quatorze poèmes de Keller les émotions et angoisses de l'enterré vivant ; *Das stille Leuchten*, en vingt-huit du plus modeste Meyer, lance l'âme en pérégrination mystique au sein de la nature ; *Unter Sternen* ouvre en vingt-cinq étapes le paysage mental d'encore Keller, de tous ses compatriotes le plus accordé spirituellement à Schoeck. De ces regroupements volontaristes rayonne une aura de singulière élévation : ainsi viser la totalité, ou en tout cas l'ampleur, prouve dans l'apparemment petite forme l'évidence du grand souffle, de la vision.

Schönberg, Arnold (1874-1951)

Comment dire ? Pour l'écouter, pour l'entendre surtout, il faut *vouloir* : vouloir mieux connaître l'homme, avec lequel il est aisé de sympathiser, pour sa conduite de vie, son intransigeance, sa conviction, le prix dont il a dû les payer, sans compter les déracinements et humiliations, l'exil ; mais au-delà de l'homme, s'appuyant sur cette sympathie qui peut se faire fraternelle inclination, tant sa destinée est emblématique, exemplaire, il *faut* en plus vouloir connaître ses idées, ses principes, les obligations qu'il s'est données, le dirigisme qui a présidé à l'élaboration de toute une œuvre, mais fixe aussi les conditions nécessaires à son intelligence. Il est probablement inutile d'écouter une note de Schönberg si on ne veut pas comprendre tout Schönberg, *la monade Schönberg* : à la fois le créateur dans son cheminement volontariste, et l'individu dans sa sensibilité et sa biographie, et comment cette monade reflète à la fois tout un passé (intégré, accepté, *revendiqué* dirons-nous) de la musique allemande depuis Bach, plus l'impasse de son avenir comme telle, à moins de nouveaux chemins à ouvrir autoritairement, en responsable historique (patriarcal) de ce devenir-là ; et y sous-entendre (la monade Schönberg est complexement riche) la douloureuse destinée du juif pieux, conscient de son élection terrible et magnifique, et de l'arrachement terrestre constant à quoi elle le voue : situation que dramatisent à l'extrême les événements propres aux lendemains allemands d'une Grande Guerre qui pour tout ce à quoi Schönberg croyait comme juif, comme artiste, comme homme de famille sonnent simplement la fin du monde.

Il a bien fallu être complet. Pour résumer : il n'y a pas d'écoute de Schönberg en premier degré. Même pas d'un de ses tout juvéniles lieder, où on croit pouvoir le saisir dans son état simple : à moins d'y projeter mentalement ce qui suivra, les aboutissements à venir, c'est moins que simple (tout juste post-brahmsien), c'est insignifiant. Sa seule œuvre où on puisse

entrer pour elle-même et qui satisfasse dans son premier degré de saisie est son opus 4 (précédé d'insignifiants lieder) *La Nuit transfigurée* (1899), sextuor classique en tout sens du terme, achevé et se suffisant, œuvre des vingt-cinq ans d'un autodidacte en composition, employé de banque pour vivre, qui jouait passablement du violon et bien du violoncelle et avait pris quelques heures de contrepoint avec Zemlinsky, son futur beau-frère. Cette œuvre maîtrisait très bien en coup d'essai une forme que Brahms avait portée à quelque achèvement. On en dirait presque autant des *Gurrelieder* (1901) de grande rutilance orchestrale, étoffés de voix solistes plus un chœur mixte à huit voix, eux aussi en un sens inévitables pour peu qu'on veuille voir grand et qu'on vienne après Wagner et Brahms : mais comment prendre en premier degré une œuvre pour l'écriture de laquelle il a fallu faire faire un papier spécial à quarante-huit portées, et dont le troisième volet attendra dix ans de plus avant d'être rempli ?

Plutôt que poussé par la nécessité de créer (un de ses premiers lieder significativement s'appelle *Mannesbangen* et traite d'angoisses proprement masculines), Schönberg était motivé par la crise existentielle de la musique, atteinte de sclérose ou s'explosant dans la luxuriance, de toute façon condamnée à mort telle que son passé l'avait faite : et il cherchait au-delà de la tonalité, dont le règne est désormais impasse, ou dans l'invention d'une méthode compositionnelle indépendante de nos états d'âme et d'un désintéressement, d'une objectivité et neutralité comme mathématiques, la chance d'un rebond. Que dans l'échelonnement de l'œuvre tel lied à tel moment, telle pièce de piano, voilà, fasse soudain preuve qu'est opérationnelle la série, ou l'atonalité (qu'il appellera aux Etats-Unis *atonicality*, absence de tonique de référence), historiquement, comme jalon, c'est passionnant : à l'écoute, ça n'apparaît simplement pas, c'est indifférent. Il n'y a pas d'écoute de Schönberg naïve, ouverte. Il l'a voulu ainsi.

Il deviendra pour l'Europe (enfin, pour la partie infime d'Europe qui a des oreilles pour lui) le musicien de *Pierrot lunaire* comme Stravinsky vers ce même 1912 devient le musicien du *Sacre* et Strauss celui du *Chevalier*. Goût des simplifications, des compartimentages. A ceci près que Strauss et Stravinsky étant ce qu'ils étaient, c'est leur parcours organique qui a rendu inévitables (sauf obstacle majeur de la part des circonstances) *Le Chevalier* là, *Le Sacre* ici. Alors que, dans le parcours brisé et par la force des choses fatalement opportuniste d'un Schönberg s'installant professionnellement où on voulait bien de lui et éclectique par disponibilité, tout sera circonstances : y compris dans *Pierrot lunaire* l'invention proclamée (pas par lui) du *Sprechgesang*, rendu techniquement nécessaire par le fait que sa commanditaire avait une voix pour cabaret, et que l'*Überbrettl* de Berlin avait été pour ce Viennois pur jus un bienvenu, mais très peu orthodoxe, asile. Schönberg, en un sens plus motivé comme atonal que comme musicien, et s'aimant certainement plus comme peintre (avec Kandinsky, au Blauer Reiter de Munich), se raillait lui-même sous les traits de ce *Pierrot*, aux poèmes belges d'origine, il faut bien le dire, risibles : plutôt que son *Sacre*, c'était son *Petrouchka* à lui. Il se mettra en scène de façon autrement amère dans son opéra gigantesque et inachevable, en Moïse, celui dont les idées sont évidemment les meilleures, mais l'éloquence et la faculté de se faire entendre les moindres.

Aussi se tient très solitairement à part dans sa production expressément atonale *Le Livre des jardins suspendus* d'après Stefan George, entièrement indemnes de l'aura canaille suspecte du *Pierrot*. Là la ligne se tient orgueilleusement haut, en accord avec l'aristocratisme dédaigneux, si peu public, des poèmes de George, très neufs dans leurs associations sonores et verbales, leur refus des majuscules, leur puissance suggestive pure : œuvre secrète et non pas œuvre fanion, brandie par la cohorte sectaire des disciples et épigones ; et qui à sa façon fait preuve elle aussi, en restant toujours pour ainsi dire jamais jouée.

Schönberg était homme de recherche, ce qui est bien ; sa musique est donc *cherchée*, ce qui est moins bien ; et prétend à chaque étape *témoigner*, jalon ou pivot pour une progression historique. *So what ?* Chassé de Berlin il put accepter à temps une invitation à enseigner à Boston ; et de là l'inévitable Hollywood, lieu géométrique des émigrés des années 1930. Sa notoriété (à défaut d'audience) était assez grande pour que Louis B. Mayer lui offrît ce que la Warner avait assuré à Korngold (dans le même paquet duquel il n'est pas sûr que Schönberg naturalisé en Schoenberg ait apprécié de se trouver) : mais pour *The Good Earth* il demanda les 50 000 dollars qu'il estimait valoir et qui les eussent faits vivre dix ans, lui et sa tribu. Il ne les eut pas. Toutefois, sa réputation d'énigme de la musique européenne l'obligeait à maintenir un standing, il eut voiture et villa, joua beaucoup au tennis. Ses rapports avec ses coémigrés furent inconfortables : il ne s'agrégeait pas. Il rencontra Stravinsky une seule fois, au marché, ils se congratulèrent, sans plus ; à Thomas Mann il

reprocha aigrement d'avoir piraté son dodécaphonisme pour le faire inventer par Leverkühn, héros de *Doktor Faustus*. Sa retraite de l'université de Californie lui assurait 38 dollars mensuels de fixe : une bourse Guggenheim (qu'il faisait obtenir à ses étudiants) lui fut refusée, pour cause de limite d'âge. Il mourut pauvre et fier, amer, frustré, intraitable, héroïque. Un homme et un destin exemplaires, assurément.

Schreker, Franz (1878-1934)

Tout lui avait d'abord été trop beau, trop facile : un père photographe des princes, à Monaco ; sa formation musicale, lente et cossue, à Vienne avec entre autres Arnold Rosé ; un chœur par lui fondé à Vienne, pas moins, et qui sera de la création des *Gurrelieder* ; la chaire de composition à Vienne toujours, dès 1912, en attendant (1920) la Hochschule de Berlin, bâton de maréchal pour un musicien allemand. Si pur et strict musicien, pourtant il remportait un premier phénoménal succès public avec son *Ferne Klang* (1912) qui connut d'emblée des productions par dizaines. Schreker avait trouvé la quadrature du cercle : une instrumentation sensuellement rutilante, coupée d'*intermezzi* enivrants propres à mettre en valeur l'orchestre (et à être joués séparés) ; le *slancio* passionné du vérisme italien avec la *tenue* allemande, au service de sujets neufs et même mode, hautement littéraires, histoires d'âmes, mais d'âmes à sexe, avec symboles ; une écriture pour la voix à la fois flatteuse et extrême ; pas d'air ni même de *tune* qui se retienne vraiment, mais une vocalité qui flatte le chant et obsède. Schreker en trouvait d'avance la muse : il découvrait dans sa classe Maria Binder, seize ans, la recrutait dans son chœur et l'épousait à dix-sept, carrière tardive et météorique, mais osmose de talents à qui nous devrons quinze ans plus tard les enregistrements les plus authentiques qui soient de scènes des trois opéras majeurs ! A l'évidence le *coming man* de l'opéra allemand savait les leçons de *Salomé* et n'avait rien à apprendre de Puccini ; à peine exportable d'ailleurs, tant le génie des mots (il sera son propre librettiste), des mots littéraires, s'arrangerait mal d'être traduit. Schreker allait plus loin avec *Die Gezeichneten* en 1918 : ces désignés-là, *marqués* de naissance comme au fer, explorent les confins où sexe et spiritualité jouent à ne pas se discerner ; utopie d'un art qui est à lui seul monde, à la fois grâce et perdition ; thème à florescences infinies, orchestre entêtant toujours, avec au moins deux sublimes créatures d'opéra, Alviano, ténor et contrefait, mais visionnaire tout autant, et Carlotta, peintre qui veut peindre les âmes : tout cela dans la magie perverse de Gênes à la Renaissance. *Der Schatzgräber* (1920) entrera de plus plain-pied dans la veine conteuse de la féerie populaire allemande, avec un succès plus directement populaire. Huit ans, trois triomphes. Schreker avait quarante-deux ans. Ni *Irrelohe* ni *Der singende Teufel* n'allait retrouver

pareille veine. C'est un créateur déjà diminué dans sa facilité et son plaisir de composer que les nazis chasseront du fauteuil à la Hochschule qui devait le faire intouchable. Ils ne purent le réputer *dégénéré* (et ne s'en privèrent pas) qu'en sa qualité de juif ; si féconde et opulente avait été sa veine : mais il est vrai que celle-ci portait en elle un parfum assez vénéneux (et pour lequel elle fut si fort goûtée), d'en tout cas décadence et arrière-saison, d'enchanteur pourrissant…

Schubert, Franz (1797-1828)

Lui et Mozart ont beaucoup en commun : leur pauvre temps de vie, pour lui scandaleusement diminué d'encore quatre ans ; leur faconde, facile, jamais inutilement abondante qui cache le travail obstiné, incessant, épanouissement si ce n'est bonheur ; l'instruction, une enfance éduquée qui apprend bien et remercie par l'ouvrage bien fait ; talent d'Autriche (et redoublé d'être viennois), la bonne grâce ; dans ce qui est le plus savamment fait cet absolu *naturel en musique,* qu'eux deux sont peut-être bien les seuls à montrer ; cette imparable puissance de sympathie enfin, qui les fait aller droit aux cœurs les mieux cachés, les plus boutonnés. Ils se font ouvrir, ils touchent, hors modes, hors siècles, présents, fraternels.

La ressemblance s'arrête là. Mozart à tous ses âges était joli, soigné, avec des cheveux bouffants dont il était vain ; il venait au-devant, main tendue ; l'aisance, même mondaine, était sa nature ; gamin, il portait sans complexe l'habit lilas d'un archiduc et pouvait demander, câlin, à une fille de France : « M'aimez-vous ? » Schubert serait mort plutôt que d'en dire autant. Au Konvikt, les autres se moquaient de sa petite taille, de son habit bleu blanchi par l'usure ; il aura honte de sa personne, tout sauf jolie, avec uniquement les cheveux de montrables, et la maladie les lui gâtera ; il ne se soignait pas, couchait n'importe où, pas forcément lavé, sentant la pipe ; un très restreint cercle d'amis, mais très fidèles, était seul à l'accueillir, et même l'entendre ; encore les dissuadait-il parfois, prévenant que son *Voyage d'hiver* était « à faire peur ». Mais d'enfance il portait le don royal, la voix, et la source du chant profond. Il composait et composait, seul, chaque jour, sans ni temps ni vraiment ambition pour harceler éditeurs et libraires : Goethe l'avait douché à vie, lui retournant non ouvert un rouleau de lieder juvéniles composés sur ses poèmes (dont les foudroyants *Erlkönig* et *Gretchen am Spinnrade*). D'ailleurs, l'Autriche (où il a si peu voyagé ; tout juste quelques pentes et sous-bois) est si amène, le vin blanc si frais à l'auberge lors des schubertiades, uniques occasions où il ait été héros du jour, fêté : la poignée d'amis toujours présents lui suffisait.

Pourtant une part d'amour et de joie est promise, permise même aux pas jolis et pas riches, mais c'est comme si Schubert l'avait un instant tenue en

mains, évaluée, comme chose qu'on *peut* prendre ; qu'ensuite il y ait pesé l'œuvre ou pour mieux dire (gardons les mots modestes, on est chez les humbles) le travail ; et que les yeux ouverts, sachant ce qu'il faisait (et se sachant peu de temps pour le faire), il ait préféré le travail, accepté de s'y brûler par les deux bouts, ne gardant rien pour soi et heureux de son lot, *heureux comme ça*. Sa part d'amour non mangée, il l'investissait dans l'ouvrage, avec un désintéressement tendre et passionné : c'est elle qui pénètre et d'un coup peut inonder ceux qu'elle touche, même les jolis et fiers de l'être, même pourvus et ne partageant pas, d'une unique douceur *impersonnelle*. Qui résisterait ? Schubert est désarmant ; mais indiscret, jamais ; jamais chez lui de « M'aimez-vous ? » ; rien qui cherche à plaire (péché parfois mignon de Mozart même) ; aussi à son approche personne ne se dérobe : lui (et peut-être lui seul), personne n'a peur qu'il *touche*. De la passion qu'il se refuse il fait compassion, compassion qui ne s'adoucit que pour se communiquer ; chez lui elle reste à vif, les détresses du corps et de l'âme, la maladie, la solitude, il connaît ; né pauvre et vilain, en plus on l'a humilié, dans sa personne et dans son génie. Vienne où il a passé sa vie ne l'a pas reconnu, ne l'a pas même joué, et ça continuera des dizaines d'années après sa mort. Il avait bien de quoi devenir un de ces *enfants humiliés* de Bernanos, dont les revanches sont terribles. La sienne fut (je ne trouve pas de mot plus juste) charité. Rien là de religieux, d'humanitaire encore moins : mais l'évidence surnaturelle du pardon, que même Mozart ne porte pas. Pardon des humbles : à la vie, qui fait mal, aux autres, mieux lotis. Absence d'envie, absolue ; désintéressement amical : il n'y a guère à Aliocha Karamazov chez Dostoïevski qu'on connaisse cette innocence-là. Les deux ne savent que cela : faire grâce ; délier.

Longtemps on a voulu ne lui connaître que des piécettes, et parce qu'elles s'annoncent telles : danses pour les belles Viennoises, moments musicaux, rien qui suppose du souffle, qui regarde loin. Toute-puissance du préjugé ! Elle a permis d'entendre un impromptu comme le 142/1 sans y sentir le tragique vu en face, et traversé : œuvre d'un *guéri*, et guérisseuse aussi. Il a fallu Liszt au piano et Nourrit ténor pour que Paris du moins découvre tôt quelques lieder, dont le charme, la hauteur de vues aussi ont frappé. Mais le reste ! Ses papiers, prêtés à des amis et jamais rendus, jaunissaient dans des malles. Dans celle du frère chez qui il est mort, Schumann a retrouvé la symphonie qu'on dira *Grande* ; *L'Inachevée* dormait à Graz chez l'ami Hüttenbrenner ; de sonates (où de toute façon Beethoven faisait une telle ombre à tous), on ne lui en connaissait que deux ou trois, publiées (avec des numéros d'opus aberrants ; il a donc pu dédier un opus 42 à l'archiduc Rodolphe, pour Beethoven si efficace protecteur : et Rodolphe n'en fit rien, mais rien ; mais Brahms affectionnera de la jouer à Clara) ; des quatre derniers *Impromptus* on a joué à faire une seule sonate, puis à couper en quatre (espérant sans doute faire un best-seller du seul scherzo, à l'envol magique) celle en *sol* majeur, sans même voir que son *molto moderato* invente

cette chose phénoménale au piano : le clapotement et miroitement sur place, à l'infini. Qui voulait d'un Schubert plus développé ? Installé à Vienne, Brahms déterrera un opéra et un oratorio : *Fierrabras* jamais joué, et *Lazarus*, où il pourrait avoir trouvé la qualité neuve de lumière qui nimbe son *Requiem* ; la légende ajoute qu'il aurait ramassé au marché les feuilles des *Klavierstücke*, qui allaient envelopper des salades. Est-ce être assez humilié ? Seuls ses pairs l'ont deviné, après Liszt (qui croyait donner une chance à la *Wandererfantasie* en y ajoutant de l'orchestre), Brahms débutant, qui fait passer le lied *Am Meer* (sans doute encore jamais chanté en public) dans son premier trio ; et en fin de siècle seulement, à Vienne toujours, Artur Schnabel, que son maître Leschetitzky orientait vers les sonates, le voyant musicien plus encore que pianiste (avec ce que cela comporte comme orientation de carrière) ! Le fait est : Schnabel se fera leur premier champion aux festivités du centenaire, en 1927. Rachmaninov y participait : pianiste mondial, instruit, grand schumannien, il ne savait pas que Schubert avait fait des sonates.

Les bourgeois se sont construit des temples pour la musique, celle qu'ils vont entendre d'autant plus en masse qu'ils voient plus de monde en scène l'exécutant. Avec la seule *Inachevée* qu'on lui connaît alors, Schubert ne sera pas de ce culte-là. Ses *Trios* et *Quatuors*, dans l'ombre de Beethoven (toujours), attendent leurs missionnaires, ce seront les Busch (la fantaisie sur *Sei mir gegrüsst* sera le premier disque d'Adolf avec son gendre Serkin). Merci au disque, en vérité. A l'origine il n'entrait que chez très peu, certes. Mais d'emblée il mettait Schubert chez lui, se trouvant bien de parler de près et dans le privé ; et de son fait peu d'apôtres suffiront bientôt pour toutes les nations. Pour les sonates il attendra. En 78 tours Schnabel, pionnier, n'a pu en graver que trois ; dans les années 1950 Serkin, Kempff, Curzon, Lili Kraus prendront le relais, plus quelques téméraires sans nom, curieux de *terræ incognitæ.* Ce n'est qu'au milieu des années 1970 qu'un coffret Brendel a enfin mis l'intégralité du piano adulte de Schubert à la portée de tous. Honneur à lui, il l'a révélé à beaucoup, diffuseur sinon pionnier, et meilleur guide pas forcément : ne serait-ce que par son élimination des reprises, qui l'impatientent. Or Schubert leur doit l'effet d'accumulation (pour ne pas dire ressassement) qui est sa façon à lui de développer, elles font ressortir le génie modulant qui fait la magique animation de ces sonates (qui n'est pas mouvement). Brendel a eu le talent d'être là à l'heure ; celui aussi de résumer ce qu'ont d'unique ces sonates sans modèle ni postérité : *they happen*. A nous aussi elles arrivent, et c'est tout, évidentes à entendre, donc (se dit-on) enfantines à faire. Qui sait ? Notre attention en tout cas, notre écoute en sont changées à jamais.

Qu'est-ce qui peut être attention, qu'est-ce qui peut être paysage, quand ainsi on marche sans aller nulle part ? Elle est globale, et lui investit de partout. Le *molto moderato* qui ouvre la *Sonate en si bémol*, la toute dernière, nous promène ; quand il commence, *ta-ta-ta-ta-ta-ta*, je peux me croire déjà parti, que c'est lui qui me rattrape ; avec mon pas (mais pas se réglant sur lui),

ça chante ; le rythme se perd, puis le chemin aussi, je l'ai peut-être rebroussé : chemin qui est aussi clairière, éclairage qui est aussi estompe. Pourtant le revoici, le même, quelle monotonie ! – et mon pas aussi : c'est moi qui suis autre, enchanté. On s'était embarqué sans le savoir, on voudrait ne pas revenir. Le clapotement sur place, dans le *molto moderato* jumeau de la *Sonate en sol majeur*, lui, visiblement, piétine ; il est lent, y insiste, nous enfonce ; et pourtant nous voilà avec des ailes, légers, envolés. Un sévice peut secouer ces tranquillités endormies, d'un coup nous comprenons (frisson biblique presque) qu'elles couvaient des imminences. Aucun volontarisme beethovénien (ni de quiconque) ne saurait mettre à nu pareilles fissure et zébrure, abîmes qui un moment hallucinent le pas tranquille, si régulier, de l'*andantino* de la *Sonate en la majeur* ; l'économie ici est celle du terrible, avec une violence rentrée, à la Pascal. Où Schubert était-il allé, lui qui ne voyageait pas, ne savait rien du monde, pour nous faire voir *cela* ?

L'incroyable est que trois sonates, chacune d'une durée que Beethoven n'a osée qu'une fois ou deux, sont nées au dernier mois d'une vie minée par la maladie, chez un homme mis à bout par son propre travail (continuons à dire travail plutôt qu'œuvre : lui-même s'est peu donné de numéros d'opus) ; depuis la mort de Beethoven dont un an plus tôt il a été admis à tenir les cordons du poêle (leur seule rencontre ; et ils vivaient à Vienne en même temps, tout le temps, pareils en *distance* !), peut-être à cause d'elle, comme désinhibé, il a produit en un an ce qui serait plénitude sinon surabondance pour toute une vie de fécondité : rien que des chefs-d'œuvre, derniers *Impromptus* et *Heine Lieder*, *Quintette pour deux violoncelles* et *Messe en mi bémol*, et ces sonates pour finir, deux grandes heures de musique à elles trois, pleines et bien formées et achevées, sans un signe sur le papier ou dans la structure qui dénonce la hâte, que le temps presse ; sans un *pathos* de plus qui parle de fatigue, urgence ou imminence. C'est comme s'il mourait guéri. Sa

charité, jusqu'au bout. Pourtant une dernière lettre (mais elle seulement) l'avoue las à en mourir, comme s'il allait traverser le plancher, être avalé par l'oubliette. *Matt zu niedersinken*, la fin de *Winterreise*, disait exactement pareil. Mais pour Schubert, fin 1828, c'était à peine trente et un ans – pour les autres, le printemps.

Tout ce temps d'ailleurs, inlassablement, il chantait, comme si c'était sa fonction propre, et qu'il s'y remît sans même y penser en l'absence d'autre travail, par pure émanation de l'âme ; et peu importe le poème prétexte, idée de ruisseau, ou d'oiseau, ou tout simplement ferveur ; l'image suffit, ou l'allusion, et il chante. Qu'on ne méconnaisse pas pour autant son intuition à l'affinité, son coup d'œil : chez Müller il a repéré, derrière la romance, les objets concrets et durs, les couleurs ternes, l'imagerie qui nous feront le Schubert le plus aventuré, celui de *Winterreise* ; chez Heine à peine connu, son encre noire : et le voilà en toute fin le visionnaire de *Die Stadt*, de *Der Doppelgänger*. Schubert indemne et total est présent dans son chant, malade ou pas, malheureux ou pas. Ne nous aurait-il ouvert que ce monde-là, ni élaboré ni savant, où le moindre lied, lui aussi, *happens*, arrive, et enchante, ce qu'il donne est lui-même, total. On pourrait s'en tenir à ce qu'a mis au disque Elisabeth Schumann, voix qui n'est que d'argent, et n'ouvre évidemment pas toute la palette. Mais rien que *Auf dem Wasser zu singen*, *Des Fischers Liebesglück*, *Der Einsame* pourraient tout nous dire, le reste se devine. Tant chez Schubert le mineur circule jusque dans le majeur ; la mélancolie dans la gaieté ; le mal d'être humain, mais sa simplicité, sa guérison aussi, dans tout. Et la grâce en musique, une fois au moins, nous aurons su ce que c'est.

Schumann, Robert (1810-1856)

Adolescent il hésitait entre la littérature et la musique ; fils d'un père libraire, il vivait dans l'écrit et rêvait la vie, d'après Jean Paul et Hoffmann. Il crut résoudre l'alternative en faisant du piano son écritoire : nul en effet avant lui n'aura tracé sur le papier les signes, écrits avec une hâte et une individualité aussi révélatrices ; ils semblent le faire courir au Rhin où une nuit il aboutira en effet. Il ne faisait que reporter l'alternative, différer son échéance en en maquillant les termes : se divisant en Eusebius et Florestan, ou bien Vult et Walt pour désigner les deux pôles de sa personnalité, qui ne se réconciliait que sous l'invocation du fantasque. Il fit plus pour s'empêcher d'être lui-même (sous couleur de s'y forcer), il accidenta sa main de pianiste en voulant obliger son quatrième doigt à une indépendance hors de sa portée. Il laissera donc Clara Wieck, sa bien-aimée, porter la culotte du virtuose dans leur incroyable ménage : lui-même sera le papa, et fournira la musique. Encore beau-papa Wieck interdit-il longtemps sa précieuse fille (et élève) à un

bon à rien de compositeur. Schumann dépensa à pleines mains son génie créateur (avec le seul piano pour réceptacle, truchement, interprète possible de ce génie) les quelques années où sa Clara lui fut interdite, et ce n'est pas sans vraies et cruelles batailles qu'il l'obtiendra enfin. *Papillons*, *Carnaval*, *Danses des compagnons de David, Fantasiestücke*, *Etudes symphoniques*, *Scènes d'enfants*, *Kreisleriana*, *Novellettes*, *Humoresque*, *Nachtstücke*, *Carnaval de Vienne*, deux Sonates (qui n'en sont pas) et la Fantaisie (qui en est presque une) se pressent en pas même dix saisons de la fabuleuse décennie romantique, les années 1830 : corpus pianistique évidemment le plus révolutionnaire (sans chercher à l'être), le plus *influent*, le plus neuf (et sans postérité vraie possible, comme tout ce qui est si fortement, si littérairement, individuel). Les lectures de Schumann reparaissent en lettres de feu noir dans ses titres où carnavals, papillons, masques, Hoffmann et Jean Paul mènent leur danse. Tout y est humeur, caprice (Goya use du même intitulé, et n'est pas si loin), avec une capacité inouïe, que nul n'égalera (Ravel parfois, peut-être sans le savoir), de croquer le fugace, l'évasif et le bizarre, de le saisir dans son *instantané*, en montreur de lanterne magique. La plus extrême sensibilité d'ailleurs, parfois féminisée jusqu'à l'aveu et l'abandon les plus tendres, se laisse prendre, se fige, aussitôt se dissout dans tel intermède qui s'ajoute ou s'insère à des études simplement dites symphoniques. Non, ce règne romantique (et déjà voué au nocturne, au carnaval et au masque, à toutes folies) de l'humeur et de la fantaisie (hoffmannesque ici plus que baudelairienne), personne comme Schumann ne l'a acclimaté, n'y a voué la musique, dans le seul noir et blanc du piano.

Clara conquise, acquise, fini le piano ; c'est comme s'il était tout entier transféré à elle, l'interprète. Lui, Robert, va chanter, tout un an, la fabuleuse année 1840, dite du lied. Qu'on ne croie pas à épithalame sur épithalame, d'ailleurs. Rien de plus noir, quoique traversé d'éclaircies d'autant plus éblouissantes, que l'opus 24 qui l'ouvre, d'après Heine, et un Heine plus amer et même tordu qu'aucun autre que Schumann mettra encore en musique ; l'illustre *Amour et la vie d'une femme* tire sur l'amour le rideau de la mort ; *Les Amours du poète* font ressortir l'amertume et même l'aigreur, et les épines, et le poids fatal et final de douleur qui permettra qu'on coule au fond du Rhin. Rien au lied (rien chez Schubert, d'autrement premier degré) ne dit l'amour avec cette déchirante mais cruelle douceur, qui le laisse entendre en même temps impossible.

Génie absolu, génie neuf et sans attaches, Schumann ne pouvait rien toucher qu'il n'y mît du génie ; mais de la constance ou de la forme pour la forme, point. Dans ses symphonies, dans sa musique de chambre des moments, des inflexions, d'un coup ouvrent des échappées, produisent des intensités, que nul autre n'aurait trouvées. Il a rêvé dix opéras, en a fini un, *Genoveva*, certes sans le réussir. Mais les miraculeuses *Szenen aus Goethes Faust* sont peut-être seules en musique à respirer à hauteur d'un impossible *Second Faust* ; le *Requiem pour Mignon*, Le *Paradis et la Péri*, le divin *Pèlerinage de la rose* inventent une sorte d'oratorio purement poétique et laïc où bruisse beaucoup, beaucoup d'âme. Ame prisonnière pourtant, empêchée et contrariée partout (et d'abord par elle-même) et qui ne s'en délivrera qu'en noyant d'abord sa meilleure moitié, sa raison, dans le Rhin.

Schwarzkopf, Elisabeth (1915-2006)

Deux ou trois choses d'abord qu'on ne sait pas forcément d'elle, et qui disent beaucoup. Elle était extraordinairement et *intelligemment* belle, belle et blonde : en profil, sur des photos glamour, on aurait dit Marlene Dietrich. Chez Schwarzkopf comme chez Marlene, tout un art de la *composition* était à l'œuvre, constamment, pas une coquetterie mais une éthique, celle de la représentation. Quand elle entrait dans sa loge on l'aurait prise pour l'habilleuse : effacement volontaire dans le quelconque. Elle en ressortait Maréchale ou Comtesse, le personnage. Jamais elle-même. Qui elle était, ce qu'elle était, le mystère (la magie) de sa transformation, ça ne regardait, n'avait à intéresser, personne.

Elle a épousé en 1953 Walter Legge qui l'avait repérée à Vienne dès 1946 et mondialement managée sous étiquette Columbia. Galatée consentante de l'impérieux Pygmalion à juste titre surnommé l'autocrate du tourne-disque, pour domicile conjugal ils ont eu surtout les studios d'Abbey Road où ils nous

ont fait ensemble cinquante disques qui exposent Mozart, Strauss et Wolf dans leur vérité sonore la plus belle. Voilà pour la vie *privée*. A ce propos, pour en finir avec le rayon rumeurs : troupière de second rang au second Opéra de Berlin alors qu'elle était dans sa plus radieuse jeune beauté, le fait est que tout le temps de la guerre Schwarzkopf qu'ensuite on a dite si protégée et poussée y a été exactement *personne*. C'est en Autriche et après la guerre qu'elle est devenue, et très vite, quelqu'un : comme si les années de guerre, et pas seulement ses quelques mois avérés de tuberculose, n'avaient fait que freiner son naturel essor.

Mais enfin si Schwarzkopf avait été seulement la chanteuse suprême et glamour qu'elle a été, elle n'aurait pas sa place ici. Mais il y a le travail, et les fruits pour nous tous qu'a portés ce travail ; le bon usage de l'application et de l'humilité en art, grâce auxquelles l'art et lui seul paraît, et illumine. « Que faisiez-vous les autres soirs, lui demandait-on, ceux où vous ne chantiez pas ? » La repartie jaillissait, indignée : « *Quels* autres soirs ? » Quand elle n'était pas en public à chanter elle était au studio à enregistrer ; sinon, chez elle à répéter ; plus les pures corvées, aéroports, valises ; et partout, apprenant. Elle en a pris le pli la nuit dans les caves de Berlin bombardée, s'y mettant en tête l'un des cinquante petits rôles qui ont été son premier lot, d'où à peine émergeait parfois une Musette, une Adele, une Undine. Elle savait tout par cœur, à la triple-croche près. Mais la métrique, d'autres aussi savent. Schwarzkopf savait aussi l'intonation, par cœur et *d'oreille*, et s'entendait en faute là où même Legge laissait passer. « Elle aurait entendu l'herbe pousser », disait Gerald Moore, son partenaire de tant de disques. Travail, exactitude (dans l'exécution du devoir comme dans le rendu musical) : essentiellement et fanatiquement *laborieuse*, elle revendiquait entre les deux sœurs de l'Evangile la place et l'affairement de Marthe et sa juste fatigue ; quitte à être Marie dès qu'elle ouvrait la bouche et que le miracle (comme dès qu'elle sortait de sa loge) la métamorphosait. Et on pouvait croire que tout ce temps-là elle était, comme Marie, restée assise et écoutant ; et comme le lis des champs, ne sachant pas d'où lui vient son vêtement de lumière.

L'été 1951 elle a réalisé l'à peine imaginable. Le 29 juillet, elle était de la *Neuvième* solennelle qui annonce le Festival. Le 31, lançant le « Weiala » de Woglinde dans *Rheingold*, elle inaugurait le Neues Bayreuth de Wieland Wagner ; tout août elle alternera quatre fois Woglinde avec sept fois Eva de *Meistersinger.* Comptons pour rien un *Liederabend* à l'Opéra baroque de la Margravine. *Les autres soirs* (autrement dit : en même temps), elle apprenait l'opéra de Stravinsky dont elle devait assurer la création mondiale à Venise le 11 septembre. D'ici là, sur la route, elle aurait fait halte à Lucerne pour une *Messe en si* avec Karajan, pas moins ; et à Venise même, répétant les deux à la fois, donné le 8 avec De Sabata le *Requiem* de Verdi pour le cinquantenaire de sa mort puis les 11, 13 et 14 *The Rake's Progress*. Une insensée connexion de petits avions lui permettait de rentrer dare-dare à Londres prêter une phrase de Brangäne (que jamais elle ne chanterait à la scène) au 78 tours d'une basse, se

renvolant pour dix jours de récitals en Scandinavie. Cela, avec la voix fraîche et infatigable de ses trente-cinq ans, et répétant à pleine voix comme on faisait alors.

Legge lui-même a raconté leur rencontre à Vienne. Il venait recruter pour Columbia les talents éclos pendant la guerre et les candidat(e)s lui couraient après, stylo dévissé à la main, prêt(e)s à signer n'importe quoi. Il avait entendu Schwarzkopf dans *Le Barbier*, remarqué le timbre argentin à l'instant identifiable (atout majeur pour le disque), Karajan la lui avait désignée comme « potentiellement notre meilleure chanteuse ». Nullement prête, elle, à se faire engager chat en poche, elle demanda une pleine audition : elle voulait être prise à sa juste valeur. Legge, piqué, lui fit chanter le possible et l'impossible puis la tint une heure sur des nuances à apporter à un minuscule lied de Wolf, jeu auquel elle se prêta avec enthousiasme. Karajan excédé était parti, glissant à Legge : « Cessez de torturer la petite. Je vous avais dit que c'était la meilleure. » Tout ce temps une basse avait attendu son tour. Quand Legge lui demanda l'air de Sarastro qu'il n'avait pas apporté, Schwarzkopf se proposa pour l'accompagner. Elle avait ça en tête, aussi !

Sa maestra Ivogün lui avait donné comme impératif catégorique : Sois noble. Sur scène elle abandonnera vite ses rôles légers et à brio, changeant l'argentin en l'or plus intense et profond, Comtesse après Susanna, Maréchale après Sophie (Traviata, elle l'a abandonnée du seul fait d'y avoir entendu Callas). Elle inaugura la Piccola Scala et le bicentenaire Mozart avec sa première Fiordiligi (Cantelli dirigeait, Strehler prévu se déroba). Les trois Mozart/Da Ponte, la Maréchale et la Comtesse de *Capriccio*, Alice de *Falstaff*, là se bornera son théâtre. Son vrai royaume serait le lied. Elle l'imposait à Salzbourg même, y osant dès 1953 pour les cinquante ans de la mort du compositeur l'inimaginable : une soirée Hugo Wolf, où Furtwängler revendiqua l'honneur d'être le pianiste. Les vingt-cinq ans qui suivront, jusqu'à la mort de Legge (qui lui construisait toujours ses programmes), elle

courra le monde, grande prêtresse du lied, dans de sublimes robes papillon dont les soies semblaient s'envoler avec son chant, avec l'art (qui est une discipline et une performance en soi) de sembler regarder chacun dans le public et ne chanter que pour lui, exigeant de chacun et obtenant en retour de se faire comprendre, maîtresse d'attention et de beauté, missionnaire au sillage doré. Le travail fastidieux du studio, reprises incessantes, polissage, a donné dans Wolf, Strauss, Schubert des disques qui ont acclimaté, apprivoisé au lied le monde entier. Inflexible à soi-même et ne se présentant que prête, elle sera inflexible à ceux qui viendront se faire entendre d'elle (éventuellement en public), tout farauds d'aller au bout de leur air (ou lied). Elle n'était pas là pour écouter et applaudir, mais pour corriger, et interrompait dès la première faute à reprendre, comme son moniteur de tennis la reprenait elle-même. Beaucoup ne l'ont pas aimée pour cela. C'est qu'elle exigeait : la vérité du texte (le littéraire comme le musical) compris du mieux qu'on peut, rendue avec toute la fidélité qu'on doit, et toute la beauté qu'on peut ; et elle payait d'exemple. Ces sévères rigueurs mystérieusement composent les plus exquis enchaînements de la grâce. Si Schwarzkopf fut muse, c'est comme les voulait Valéry.

Série

Quand pour composer un compositeur *professe* (confesse ; proclame) qu'il recourt à un système, série ou autre, comment voulez-vous qu'en réciproque l'auditeur ne se sente pas dessaisi de sa capacité naturelle d'y entrer de plain-pied ? Des pions se laissent manœuvrer. Lui moins facilement.

Par exemple avec les douze sons de la série complète. Enfin, sons… Ils sont prédécoupés, des tons, des notes. *Dodéca* c'est douze, *phonè* c'est voix, et dodécaphonisme c'est seulement système. Les Douze ici, ça ne sont pas les apôtres, seulement les notes de la gamme tempérée complète, chromatique, touches noires comprises. Des matricules pour mieux le dire. Indifférents (par hypothèse), quelconques. On en fait ce qu'on veut. Il y aurait série tout autant, et douze tout autant, si on décidait de faire avec seulement onze d'entre eux, le neuvième de la série étant sauté, et le septième pris deux fois (ou l'inverse), etc. C'est le problème du compositeur, pas celui de l'auditeur, si pour composer il lui faut ce moteur.

Serkin, Rudolf (1903-1991)

Il n'était pas seulement un pianiste, et comme pianiste un des rarissimes qui soit d'abord et pleinement officiant (il s'agit de quelque chose de sacré, et qui le dépasse) et serviteur (il est attentif, il obéit, il exécute). En même temps

il a été un des seuls à qui on ait eu envie de s'adresser comme à un *maître*. A son piano, Serkin enseignait ; il démontrait ; il croyait en une vérité et une validité de la lettre, dont l'interprète ne saura faire esprit que si d'abord il la domine et la démontre (l'expose) absolument. Capable de tout jouer (il a enregistré le n° 1 de Bartók et la main gauche de Prokofiev, et faisait Rachmaninov à quatre mains, juste pour eux deux, avec son compère Horowitz), quarante ans de sa carrière ont été pratiquement réservés aux seules défense et illustration de l'Ecole de Vienne (la première : encore que par son professeur Schönberg il ait eu lien très vivant à la Seconde), et centralement Mozart (surtout, et à combien de reprises, les concertos), Beethoven (sonates, concertos, musique de chambre), Schubert (musique de chambre, beaucoup, avec son beau-père Adolf Busch, et surtout sonates, qu'il fut après Schnabel mais plus largement que Schnabel le premier à explorer en maître, et faire connaître un peu).

Il y avait quelque chose de magistral dans son apparence déjà. Il aurait pu être un de ces instituteurs passionnés et irréprochables qui forgent (qui ont forgé, ça s'est vu) l'esprit et le moral d'une génération, d'une civilisation ; sa rencontre avec Busch (dont il épousera la fille Irene) l'aurait détourné, s'il en avait eu besoin, de tout ce qui au concert est spectacle : la musique de chambre la plus stricte, la plus essentielle, sera leur vraie maison de famille, relayée largement plus tard, en 1951, par leur fondation commune de Marlboro sur une terre d'exil ; très tôt proscrit d'Allemagne, il a pu dès ses trente ans se sentir dépositaire, d'un patrimoine (ce qui est une lettre, matérielle, et qui périra faute d'être sauvegardée), et d'un esprit (que seule la tradition, qui est passage d'individu à individu, de la main à la main peut maintenir). Cela fait beaucoup d'imminences de nature biblique, pesant sur un seul destin d'homme, et qui n'est qu'interprète. Mais il le fut magistralement. Si le caractère didactique, démonstratif, l'évidence et la transparence de sa lecture, en quelque sorte sa *nécessité* ne sautaient pas aux yeux en tout premier, c'est à cause de l'énergie foudroyante de son attaque, sa percussivité

furieuse, d'ailleurs transcendée, comme muselée par l'Esprit qui plane sur les eaux : d'où dans le *cantabile* le miracle lyrique d'un *legato* chantant arraché à la matière contrariée, malmenée. Mais… peut-être cette mise en évidence de l'énergie comme matière première de toute communication était l'essentiel de ce que Serkin à l'estrade avait à nous prouver ? Peut-être la musique qu'il préférait nous jouer, le n° 12 de Mozart chantant dans sa propre douleur, la *Waldstein*, les derniers *Impromptus* de Schubert, n'était rien d'autre à ses yeux que l'occasion, le texte et prétexte les meilleurs possible, pour nous soumettre, et de force s'il faut (tant son ascendant à lui, sur le clavier, sur nous, était immense : comme d'un Isaïe soudain là parmi nous), à cette leçon de vérité et d'évidence ? Leçon d'énergie ? Pour le dire d'un mot : leçon d'âme. Merci à lui. Qu'on sache, lui seul était ainsi. Ainsi dévorant. Et ce n'est pas éteint. Le feu brûle toujours dans ses disques, tous ses disques.

Sforzando

Ou bien *sforzato* ? De bons auteurs ont eu beau suggérer qu'un terme vaut l'autre, entre le déjà renforcé et le se renforçant il y a quand même une différence, celle de l'actuel, la chose en train de se faire, l'énergie à l'œuvre. A tort ou à raison on sent là, même en l'absence pour le désigner d'un signe absolument sans équivoque (comme s'il pouvait y avoir un signe absolument sans équivoque ! c'est la nature même du signe), un des paramètres essentiels de *l'effet* en musique ; mais l'effet qui lui est propre, donc le cœur même de son mystérieux pouvoir ; effet qui n'est qu'à elle, à quoi rien d'accessoire (pittoresque, mettable en image, décoratif) n'ajoute : donc pouvant, tout au contraire, mettre en évidence ce qui d'aucune manière ne peut être *noté*, et pourtant imprime à l'action musicale son âme, sa vie propre. Avec le *sforzando*, renforcement (mais sans emphase ni guillemets ; du nerf seulement) : un élan qui s'arrache, une impulsion dans la détente, pour donner à l'attaque plus de *drive* ; l'accent est mis sur l'énergie, qu'on sente bien qu'elle aussi (quoique par nature ni audible ni même sensible) a à *se faire entendre* dans le son qu'elle pulse. Le piano de Beethoven ne serait pas beethovénien sans cet effet de *sprint*, qui ne promet pas une vitesse, mais libère une force. Cette impulsion de fait n'a pas de temps propre (ni par conséquent de vitesse), elle ne dure pas, pas même le temps du son qu'elle propulse ; elle est en avant de lui ; ce qu'elle suppose (et nous fait percevoir), c'est un temps avant elle, temps de silence mais où la musique pour ainsi dire se prépare, s'accumule ; est comme à l'œuvre déjà, force que nous ne pouvons ressentir que sous forme d'*imminence*. Il y a là, effet qui n'est qu'à la musique, et à *cela* en musique, quelque chose qui nous change notre sentiment du temps. On y est plus ou moins sensible (exactement comme aux changements de pression, atmosphérique ou émotionnelle), un sera baropathe

(qui ressent, éventuellement souffre), l'autre seulement baromètre (qui mesure). Mais qui y est sensible l'est plus qu'à rien d'autre en musique, et tout autre effet lui paraît creux, amorphe.

Ce rebond, ce coup de jarret se prennent, de fait, sur la valeur notée du son qu'ils lancent. D'une noire c'est presque comme si on pouvait déduire (soustraire), pour la mettre devant, une note d'appui, appoggiature précisément ; ou bien légèrement pointer la façon dont on la subdivise. Mais ce serait trop exprès ; l'exécutant serait obligé de le faire à la lettre, y perdant tout l'effet recommandé, qui est d'esprit (ou liberté, ou magie). Donc, ne rien subdiviser du tout, mais donner à entendre, faire qu'on *sous-entende* cette impulsion dans la valeur de la note écrite, sans y ajouter ni retrancher. Ainsi mettre l'élan dans le mouvement, l'esprit dans la lettre. Voilà certes qui n'est pas scolaire, pas académique, et Beckmesser fronce le sourcil ; il préfère le *sforzato*, qui est de l'ordre du fait (accompli) ; il pourrait l'enseigner dans ses écoles, en comptant les temps.

Mais voilà : Beethoven échappe, l'énergie échappe ; elle s'investit dans la musique, et la doue d'une âme au sens propre *inouïe* ; mais ne s'y laisse pas contenir. On ne contiendra pas Beethoven non plus. Ecoutez au piano Schnabel, Serkin, Arrau. Rien ne contient Beethoven. Mais, nous rappelle Pascal, « l'homme est capable de Dieu » : ce qui est contenir. Il ne faut pas que la musique aille de soi ; mais qu'on regarde, qu'on scrute dedans, et à deux fois s'il faut ; tout l'essentiel n'est pas écrit. Qu'on ausculte.

Sibelius, Jean (1865-1957)

C'est lui, bien mieux que Grieg, qui a fait entrer le Nord dans le concert européen. Grieg était trop formé (et presque formaté) à l'allemande, Leipzig était sa patrie en musique, Schumann et Mendelssohn ses parrains : Grieg était un classique, avec dessus un très fort et très authentique parfum de Norvège.

Sibelius vient une génération après. Et à son heure : l'instrument dont il va s'emparer avec une énergie et jouer avec une santé voluptueuses, l'orchestre, il le trouve rodé, et c'est en homme du XXe siècle qu'il l'utilisera, un qui sait qu'avec cet orchestre un Strauss a déjà fait plus brillant et surtout plus bref que lui-même (ni personne) ne refera jamais ; un qui se sent de toutes ses racines national, et d'une patrie en danger, qui a à affirmer son langage : le russe est l'occupant, le suédois est le parler lettré, le finnois celui du peuple : reste à sa musique à lui de ne pas parler allemand, comme les classiques font toutes, mais finlandais. *Finlandia* va porter haut son nom, à la fois poème symphonique et manifeste. Lui et sa musique, ils vont se confiner (si l'on peut dire confiner, s'agissant de ces grands espaces) au pays, son terroir, sa mémoire, ses jours qui n'en finissent pas et sont pourtant des demi-jours. Couleur (ou teintes seulement) et dimensions neuves. Il y avait eu musique finlandaise avant lui : un Pacius, son maître Wegelius, au patronyme qui est de sa terre, Sibbe, pour sa famille aussi s'ajoute la terminaison latine qui distingue les plus instruits. Son pays a eu vite fait de se reconnaître avec enthousiasme dans les essais du jeune trentenaire : une bourse à vie lui permettra de ne songer qu'à composer.

La connivence, pour ne pas dire le consensus national, d'emblée il a su la trouver. Il n'y avait qu'à puiser dans l'épique, trésor de tous. Le très populaire et très noble *Kalevala* lui fournissait en 1892 son premier épisode, *Kullervo* : et le voilà chantre (avec solistes et chœur) de l'immémorial. Dix autres titres suivront, puisant à la même source intarissable où Wagner aurait trouvé matière à un *Ring*, ou simplement rhabillant les légendes, *Fille de Pohjola* ou simple *Barde*, *Luonnotar* ou groupe (largement garni) de *Lemminkäinen*. Qu'on ne croie pas pour autant Sibelius tributaire du folklore ou de ces images d'épopée, sa musique a une tout autre façon d'imaginer. A côté de ces contes, ce que ses sept symphonies proclament, c'est l'abstrait, la musique pure. Elles sont longues, lisses, puissantes, quintessence (déployée sur vingt-cinq ans) de sa vigueur créatrice ; elles intègrent la nature à leur propre croissance, qui est organique, et ne cesse de transformer : ses visions et sa mémoire en sève, et cette sève en thèmes, repris et variés à perte de vue. Rien qui se construise là, par application de méthode, par formes. Mais rien non plus de pittoresque, rien qui fasse détails. Mais comme une vaste poussée tellurique, à épisodes, la longueur, l'ampleur. Mieux que grands espaces, un souffle singulièrement assuré et profond. Plus que l'histoire (nationale avec un grand H ou anecdotique, au pluriel), toute une géographie plutôt. Et immanent, le chant.

Le violon avait été pour Sibelius le premier instrument ; mais le chant plus sûrement une première donnée sonore. On oublie trop facilement, écrasé par l'orgueilleux massif des symphonies, sept ou huit douzaines de mélodies, qui ne copient en rien le folklore, mais retrouvent le *naturel*, l'air du pays ; comme une odeur de vent, de soir et de roses, singulièrement pénétrante, à quoi la langue a fait longtemps obstacle (tandis que presque tout Grieg se

chante indifféremment en allemand), mais que plus tard le disque et des chanteuses finlandaises, Karita Mattila, Soile Isokoski, ont fait goûter dans leur plus authentique saveur. Le chant semble ne peser pas lourd face à la symphonie, si on compte en minutes : c'est qu'en celle-ci il sous-tend l'orchestre, l'irrigue et le soulève assez constamment. Typiquement (et quoiqu'il ait assez écrit pour lui), Sibelius ne se fiait pas au piano. Chopin seul a vraiment su écrire pour lui, disait-il ; Schumann et Debussy du moins l'ont compris. Mais lui ne le comprenait pas. Qu'avait-il à faire de cette maigreur, de cette discontinuité de la frappe ? Il cherchait la coulée. Aussi ses symphonies s'écarteront hautainement du modèle allemand (et méthodique) de développement, forces qui vont (sans romantisme littéraire d'ailleurs), telluriques, tout irriguées de sève. C'est en cela que la musique de Sibelius *traduit* son pays, en est la métaphore purement sonore. Qu'elle semble parler pour lui en un temps de libération nationale est accessoire. Ce n'est pas dans l'histoire qu'elle grandit. C'est dans la géographie. Aussi l'oreille occidentale s'y est longtemps trouvée dépaysée : et comme clé à de tels paysages, la merveille publique très fêtée de telle *Valse triste*, quelques minutes à peine, était trop peu !

Silence

Silence : sur la partition ce signe de convention, un peu plus qu'un soupir, veut dire : la musique continue, les autres jouent, toi tu comptes tes temps. On dit aussi *tacet*, ce qui évoque le taciturne, celui qui par caractère plutôt que dire (communiquer, faire part) ne dit pas.

Silence : physiquement on l'entend, quand justement il n'y a rien à entendre. C'est tout sauf un constat de premier degré. Car je suis là, récepteur, à l'affût : inquiétude qui y ajoute cette fiction (c'est ma part propre) que ça ne répond pas ; que si ça reste sans voix, c'est qu'il n'y a pas là non plus d'oreille pour entendre. Ainsi muet et sourd font couple ; dialectiquement ils s'appellent ; et dramatiquement se *répondent*. Si le manque de voix, dehors (dans les espaces), pouvait être total, ce même silence éternel qui effrayait Pascal ferait de nous des sourds tout à fait ; et l'univers, du coup, absurde. Sourd, absurde, même mot.

Silence : je peux aussi le faire. Mais pour les oreilles de qui ? Rien qu'aux miennes, soit pour ne rien entendre (chasser le bruit), soit pour entendre mieux. Il est à mon initiative, acte de moi ; volontaire ; moral. Je ferme la fenêtre, le bruit de la rue n'arrivera qu'assourdi (curieux terme, pour dire en fait : quasi muet). J'aurai un peu plus de mal à faire taire ma rumeur à moi, celle du dedans : pensées, stress qui font que j'entends battre mon sang. Enfin elle se fait berceuse. Silence en vue du trop bref quotidien bonheur de n'être pas. Même Hamlet s'endort. « *To sleep, perchance to dream…* »

Mais alors… Mon mal premier, ce n'est pas le silence où je me sens pris, effrayé que personne ne me parle ? Mais le bruit au contraire, celui du dehors, celui de dedans, qui me dérobe… Quoi ? Ma part à moi de silence ; silence pour un moment de paix ; mais (ici commence l'initiation : la musique authentiquement comme mystère) silence aussi pour entendre autrement, pour mon autre part d'écoute ; pour que s'ouvre l'autre oreille. L'oreille pour la musique.

Le silence qui suit la musique de Mozart est encore de Mozart : vrai mot amoureux, qui est de Sacha Guitry. Et c'est vrai que sa voix se prolonge en nous, résonne, émeut bien après s'être tue : tant avec Mozart l'écoute, d'avance, se désire mémoire. Quand on l'a aimé jusqu'à *l'avoir par cœur* on fait plus, on entend le silence qui le précède comme étant déjà de lui. L'attente de Mozart est déjà Mozart (mot de plus grand amour). L'anticipation est d'avance musique – si d'abord on s'est fait son oreille. Alors c'est vrai de Beethoven aussi, de Schubert, de toute musique dont dès la première fois on *sait* qu'on n'en a pas fini avec elle, ou plutôt qu'elle n'en a pas fini avec nous ; qu'on la réentendra et réentendra ; qu'elle va nous faire de l'usage. Quant aux autres : elles, déjà en cours de première écoute, on les a *oubliées* ; musiques qui ne valent que ce que vaut la demi-heure qu'elles durent ; divertissement (ce n'est pas un reproche) et de tous le meilleur : mais pour elles pas besoin de l'autre oreille. Comme c'est simple ! Il y a la musique qui a besoin de notre silence, sans lui nous n'entendrions pas à fond, il est la part que nous apportons à l'écoute. Il n'est pas une attention de plus que je lui apporte, mais moi-même que pour elle j'efface. Et il y a celle qui en fait de silence veut seulement qu'au concert on se taise, pour écouter un disque qu'on ferme la fenêtre : donnée acoustique pure.

N'en croyons hélas pas la plénitude d'un moment (musical), même le plus beau. Rien de fugace n'a la capacité de *suffire*. Seul peut combler ce qui nous change la donne, et dure. Merci à la musique, faire-part de chez les dieux, communication de toutes la plus satisfaisante, musique bonne nouvelle. Schubert nous la montre dans *An die Musik* qui nous met de plain-pied avec le monde meilleur. Voilà pour un moment oubliés notre solitude, notre triste et vide silence intérieur. Oubliés, non pas emplis. Faveur, miracle même, ce n'est pas mystère déjà. Et gare ! Trop chérir ce miracle, s'en satisfaire, c'est rester captif quand on s'est cru délivré : on ne désirera pas, n'ira pas plus loin. Nous savons de quel prix est la consolation que chante Schubert : la prison intérieure, ne serait-ce qu'un moment, s'est ouverte ; s'est apaisé le tourment d'être incompris et seul. Ne fût-elle que cela la musique serait bienfait – la thérapie suprême. Mais il ne s'agit pas ici d'Esculape. D'Orphée seulement, et d'un seuil où lui seul conduit.

Tenons-le pour acquis : la musique est la meilleure occupation sonore, et même, osons le dire, sensible ; ce qui *occupe* et emplit au mieux l'espace en nous qui se sent vide et en souffre (cœur, conscience, âme, ce que vous voudrez : mais pas une machine enregistreuse, un simple réceptacle). De notre

sensibilité elle est le meilleur usage, occupation venue des dieux, une qui touche à l'essentiel ; mais pour autant, distraction ; diversion : donc *divertissement* ; et de tous le plus insidieusement périlleux, à cause de l'enchantement. Du charme. Car un seuil a été effleuré, a vibré ; la profondeur était au bord de s'ouvrir ; nous allions connaître l'oreille plus profonde, notre *part de silence* : mais le pur plaisir et charme des sons nous a retenus où agit le plaisir, au bord. Au bel instant comment n'aurions-nous pas dit : Arrête-toi, insiste, tu es trop beau ? Et voilà oubliée notre part de silence.

Oublier le silence !… Oubliée cette part de nous-mêmes, profonde et perdue, celle d'où peut nous monter toute réminiscence ; cette *reconnaissance* en nous (en son sens de gratitude aussi), plus ancienne que notre biographie, que notre écoute, que le premier Schubert que nous avons entendu ; part en nous comme *anonyme* (et donc universelle), part enfouie, mais perdue aussi (comme le paradis), qui est objet de notre quête (initiation : et aussi reconquête). L'enjeu est notre silence. La musique n'est que le chemin, le très beau chemin. Il ne mènerait pas si loin si nous le choisissions seulement délices et roses. L'absolument plus beau chant chez Mozart prend sa source, il s'annonce, monte, dans ces soupirs de cordes comme éteints, étouffés : non pas du silence qu'entend Pamina, mais de celui qu'elle fait, qui l'efface, lui brise le cœur. *Ach ich fühl's*. Cela commence, oui, par ce *Ach*. Ce hélas. Ce n'est pas chemin de roses. Et cela, il n'est pas sûr que le cher Sacha l'ait entendu. Pourrait-il rester Sacha Guitry, alors ?

Orphée meneur des âmes, Orphée mystagogue souffle dans sa flûte, ou pince sa lyre. Alors les pierres se sentent une âme et se mettent à danser ; les Ménades se sentent entendues, peut-être aimées. Ainsi la musique *joue* avec nos âmes. Un instrument pour elle, voilà ce qu'elles sont : elle touche, et dégage la part enfouie. Il ne faut pas toucher au sommeil du monde, est-il dit dans le *Gyges* de Hebbel. Un mal ancien dormait au fond, la vérité peut-être ; le point sensible semble n'être qu'effleuré ; mais c'est comme un pansement arraché, un nerf touché. Voici la révélation. L'à vif, qui est le plus vrai de la vie. Voici l'appel. Il va falloir quitter beaucoup, changer soi-même beaucoup. Et pour quel salaire ? On ne comptera pas. Musique, c'est vocation. « Qu'est-ce qui vous appelle vers ce cavalier ? – Sa voix ! », répond Prouhèze.

C'est au-delà de tout plaisir, même celui si doux à quoi ouvre Mozart. La musique, c'est cette déchirante mise en demeure, qui oblige à faire silence en soi, se faire soi-même silence, se faire soi-même rien, pour entendre (accueillir) à plein. C'est cet esprit de pauvreté ; l'ange donc, l'annonciateur dont Rilke dit qu'il est le seuil du terrible ; douce et terrible effraction d'une porte : notre propre silence, qui la fait, elle, pleinement musique. Ce pouvoir d'effraction, si d'instinct nous ne le reconnaissons pas, rien, aucun chef-d'œuvre ne nous apprendra à le faire. Cela ne se fait pas sans sévices, et pour cela plus d'un ne se veut pas d'oreille ; se préfère insensible ; sourd. On en côtoie des centaines comme cela au concert, ils remuent et même toussent, et très précisément quand il ne faut pas (signe que quand même ils sont

sensibles : ils reconnaissent le seuil à la peur qu'il leur fait ; au *pianissimo* qui demande plus d'oreille qu'ils n'en veulent donner).

Eminemment musique, comme telle reconnue, dès le premier instant désirée, est celle qui d'emblée nous vide de notre capacité de bruit, celui du dehors, celui du dedans ; à la place trouve l'autre orée, l'oreille profonde, l'oreille/orée, inquiétude de ce qui est un peu plus loin, au-delà ; autre capacité que nous portons enfouie, autre part nôtre dont nous sommes capables (au sens exact où Pascal nous dit capables de Dieu). Elle seule a le pouvoir sensible de nous la révéler. Elle seule. Sensiblement. Il suffit que là il y ait sons, ici oreille et, entre le là et l'ici, silence. C'est contemplation, une façon de prière. Par le son, l'au-delà du son. Un au-delà dans la durée aussi, quand la musique s'étant tue nous laisse en tête à tête avec notre propre envers, ou profondeur : et alors le silence qui suit la musique est encore musique. Beethoven, Schubert, Bach sont pleins de cela. Heureux qui à leur premier contact ont tout de suite compris.

Smetana, Bedřich (1824-1884)

Peut-on être plus de son terroir ? *Má Vlast* suffirait, où il semble qu'on entend le fleuve serpenter, le pré sentir bon et la musique n'être rien que l'amour de la terre natale qui remonte du fond du cœur. Et *Prodaná nevěsta*, *La Fiancée vendue*, est à peu près le seul chef-d'œuvre lyrique où avec tant d'innocence, mélancolie, ingénuité, familiarité et plaisir d'être soi-même, l'âme populaire chante et danse. Mais… Mais ce pur enfant de Bohême d'abord n'avait pensé que piano ; Chopin était à la fois son dieu, et son gagne-pain ; et il a déserté les blondeurs des blés du pays pour la plus fraîche Suède, longtemps. Il se revanchera : rentré au pays (entre-temps reconnu autonome par l'Autriche), il ne cessera de le chanter, les mœurs dans cette *Fiancée*, le combat pour la liberté dans *Dalibor*. S'ensuivit une assez étonnante

récupération. Vienne s'annexa (Mahler même, qui la dirigera jusqu'à New York) sa *Fiancée*, et c'est naturalisée *Die Verkaufte Braut* qu'elle est devenue l'enfant chérie d'un public qui y adora Destinn puis Novotna, nées pourtant Tchèques, puis Konetzni avec Tauber, enfin Seefried et Jurinac avec Dermota en attendant que, l'âge de l'authenticité venu, Lucia Popp le rende enfin à son idiome – adorée tout autant !

Sonate

Il y a quelque chose d'immédiatement sensible, tactile, palpable, sensoriel (sensuel aussi, on s'en doute) dans la façon dont les Italiens trouvent les mots pour la musique. *Attacca* : ça attaque ; *toccata*, c'est touché (frappé, percuté : vas-y, clavier) ; *sonata*, ça sonne, tout simplement. Un instrument, éventuellement groupé à d'autres, va sonner, faire du son, jouer. La voix, notons-le, est d'emblée exclue de cette fonction purement instrumentale. C'est comme si, d'emblée aussi, lui étaient reconnus ou prêtés un pouvoir d'un autre ordre, une autre origine et autre destination – une âme, qui s'exprime à sa façon propre, et ne souffre pas qu'on lui impose de telles directives, de forme et de mouvement.

Sonate donc, morceau *da sonare* (et surtout pas *da cantare*), et la Renaissance a foisonné de ces manifestations de pur plaisir sonore : coulée (ou séquence) mélodique ou dansante (dansable), découpée en moments d'animation contrastée, qu'éventuellement vient enrichir le scintillement de timbre de tel instrument acolyte. Davantage étoffée (le trop ostensible luxe, hélas, va bientôt être celui du nombre), la sonate s'appellera tout naturellement, et sans avoir modifié sa fonction, symphonie. Mais s'ils se contentent d'être trois à *sonare* ensemble et concurremment, une chambre leur suffit. Ainsi naît sous sa forme encore rudimentaire la musique *da camera* : deux violons, une basse (cordes graves ou clavier). La virtuosité croissante des cordes, les aiguës notamment, y font le violon roi, par sa capacité à mimer et même éclipser la voix, à *faire opéra*. Avec le temps le clavier, d'abord confiné à la basse, va s'en libérer, revendiquer, passer au premier plan, vedette, soliste dans cette forme toujours de pur *da sonare*, un peu plus complexe et élaborée seulement, que va être un concerto de Mozart. N'espérons pourtant pas en musique pouvoir mettre trop de suivi dans l'exploration d'un vocable ; il y a des glissements, c'est le moins qu'on puisse dire.

Pour sonate ce n'est pas glissement qu'il y a eu, c'est coup de force ; le mot a été détourné, carrément, arbitrairement, pour autoritairement lui faire dire autre chose. Sous une espèce ou sous une autre, une sonate, ça restait des sons : l'espace, le temps et la merveille du son. Or la voici devenue (promue) *forme* : quelque chose qui sans être en rien son va régir l'espace et le temps où

des sons se développent. Une idée, abstraite, directive. La forme sonate. Scarlatti ne l'avait pas fait exprès. Se jetant à corps perdu sur son clavier, y lançant un thème, le développant, le variant, le modulant, y laissant fuser la turbulence latente de l'harmonie, le voilà au bout : eh bien il reprend ce qui pour ses doigts n'est qu'*Essercizi* (le nom propre de ses sonates). Il recommence. Tel quel. Tout le texte. L'exemple en a été assez donné par le *da capo*, le *derechef* demandé au chanteur, au violon. Au total, trois minutes, quatre au plus, c'est bouclé. Et chose étrange : loin d'assagir l'impact, de montrer plus calme l'élan d'abord furieux, cette reprise ne stoppe rien, ne ralentit rien, au contraire elle accentue notre impression de vitesse, de hâte ; que cette musique-là *n'a pas le temps*…

Rien de cela ne s'est concerté. Mais tout était là, et à l'œuvre, diffus, dans l'air du temps. Et voilà Beethoven, pour être plus pleinement Beethoven, qui prend à l'auditeur, exige de lui davantage de son temps. Il le lui fait plus serré, plus haletant, allant avec véhémence à sa fin, et au fur et à mesure semblant se raccourcir. Effet dramatique – ou plutôt toute neuve prise et emprise du musicien, du *suonatore* (pianiste en l'occurrence), étranglement par l'urgence, l'envolée, l'éruption du son. Cet effet, les très pacifiques inventeurs de la forme sonate, ceux de Mannheim, Stamitz en tête, étaient loin de l'imaginer. Ils ne voulaient que procurer au *musizieren* d'ensemble des instrumentistes un protocole de développement des morceaux, une alternance dans leur tempo ou allure, qui assure à leur concert(ation) sa forme classique la plus opératoire. Apprendre à exposer, à développer, à opposer un second thème à un premier : c'est un mixte de rhétorique (art du bien-dire mais aussi art des figures les plus favorables) et de dialectique (art de l'avancée par obstacles et antagonismes). L'Ecole de Vienne, Mozart (présent à Mannheim à l'origine) et Haydn suivront. Beethoven étant ce qu'il est n'aurait pu se contenter de suivre. Ayant bien appris à exposer, à opposer et à tirer de l'antagonisme *du mouvement pour aller plus loin*, plus vite et plus serré, art qu'il continuera d'exercer avec une maîtrise suprême dans ces œuvres forcément plus concertées que sont les symphonies, Beethoven *seul* (et d'autant plus absolu), à lui seul l'instrumentiste (*suonatore*, et *toccatore* si on peut dire) et le compositeur, s'est rué sur son piano et y a inventé cette mise en œuvre de l'antagonisme (des thèmes entre eux, mais en même temps du pianiste et du piano), cette *agonistique* (degré supérieur du dialectique) qui feront de ses trente-deux sonates ce monument lui-même solitaire dans l'histoire de l'art, de l'Esprit et, osons-le dire, de la Volonté créatrice.

Déjà la sonate à trois était périmée. Les instruments se voulaient une autre indépendance, leur affaire n'était plus de mettre en valeur une bonne forme, un bon ordre, mais d'affirmer leur individualité, dans le combat au besoin : désormais, cela s'appelait trio. Sonate à deux il y eut, beaucoup, et de superbes, qu'on pouvait appeler duo (sauf quand c'est deux mêmes instruments qui y dialoguaient (ou plutôt *duettaient*). Entre violon et piano, si antipathiques l'un à l'autre de par la nature même de leur émission, mais

s'harmonisant de leur mieux aux lois du même discours, au même souci des formes, Mozart déjà avait ménagé de prometteuses rencontres ; chez Beethoven sur un parcours de dix on trouvera la complémentarité la plus divine (le *Printemps*), l'assaut le plus mémorable (la *Kreutzer*) ; chez Brahms le plus beau bouquet automnal de trois, mouillé de pluie ; et chez César Franck, on sait quel envol. La rencontre piano/violoncelle sera plus rare : Beethoven, puis Brahms toujours ; et par exception avec l'alto (substituable à la clarinette). Sonate au sens pur ont été chez Bach les séquences pour violon et violoncelle, même si on les appelle *Partitas*, ou *Suites*. Peu s'y essayeront après lui : pour le violon Ysaÿe qui était grand violoniste, et Bartók qui était tout sauf cela – mais il répondait à la commande, à la main tendue de Menuhin ; pour le violoncelle Kodaly.

Le piano seul, là sera le royaume, malgré la grande ombre de Beethoven inhibant les plus tard venus (mais pas Schubert : lui glissait sa façon de faire, accumulant, ressassant, modulant, laissant les choses arriver et nous y promenant, ces quelques années où Beethoven ne touchait plus à son piano). L'exposition et la découpe étaient encore *correctes* dans ses premières sonates, qui sont du XVIIIe siècle encore, mais déjà faisaient peur, par leur turbulence et leur foisonnement, à Haydn, qui y percevait d'inquiétants *nouveaux chemins*. Le parcours sera long, tortueux, intermittent les vingt ans qui suivront, relancé par les progrès (en intensité, en resserrement, en violence) qu'entre-temps Beethoven faisait accomplir à l'autre entreprise majeure de sa vie, les quatuors. Dans la septième un *largo e mesto* inventera soudain d'ouvrir des profondeurs déferlantes, d'où montent mystérieusement des pacifications à la Rimbaud ; dans la neuvième dite *Pathétique* le sentiment prend la parole et tient discours, et nul ne tordra le cou à cette éloquence-là ; dans les treizième et quatorzième la forme, mais le moteur même, se revendiquent fantaisie comme si le temps sonore allait en liberté (dans celle des deux nommée *Clair de lune*, magiquement, mémorablement, il serpente) ; dans la quinzième ce n'est que pastorale, et musardant ; dans la dix-septième dite *Tempête* le deuxième mouvement n'est plus qu'une passerelle plutôt mouvante, vers un envol perpétuel qui pourrait être de Scarlatti ; la vingt et unième ou *Waldstein* partira dans un mouvement d'orage sourd, reprenant même passerelle (mais autrement assurée et stable et hardie, dite désormais *Introduzione*) avant un envol qui est un lâcher d'oiseaux. Et la vingt-troisième ou *Appassionata* invente de vous sauter à la figure, se concluant en variations qui réussissent à être furieuses, et à rester variations. On pourrait presque sauter de là jusqu'à l'Himalaya des six dernières où forme et découpe ne sont plus guère que le souvenir de la forme et de la découpe, et la sonorité parfois simple scintillement sur place. Tous les paramètres sont bousculés. Il n'y a plus rien de commun entre les opus 109 et 111, brèves, heurtées et suspendues en même temps (ou alternativement), gigantesques dans leur hauteur de surplomb mais presque modestes physiquement et la *Hammerklavier* qui les précède, Everest à elle seule, d'une taille qui défie le regard et le mètre, d'où

entre des fracas d'apocalypse et une fugue à faire se dresser les cheveux sur la tête sourdent des lyrismes les plus sublimés du monde. Elles ont cela en commun seulement qu'elles sont le meilleur, le plus concentré et resserré de Beethoven, Beethoven réduit à lui seul et luttant contre son propre instrument, athlète et forge à la fois. Ce Beethoven-là a fait sienne la sonate, et en fait ce qu'il veut (et les règles, il les a oubliées : transcendées ; intégrées). Tête-à-tête auguste et orageux où nous sommes admis en tiers, et priés de rester à distance respectueuse, de crainte des étincelles.

Liszt avec son format à lui, sa stature authentiquement géante (mais à la fois plus spiritualisée et plus mondaine), osera trente ans après ce qu'entre-temps Schumann n'avait guère réussi, tout génial inventeur au piano qu'il était. Il a renouvelé la sonate en un hapax grandiose, et purement lisztien : la forme cyclique. Gigantesque autisme et retour sur soi (et queue du serpent remordue, récapitulée si l'on peut dire), qu'on n'accepte qu'une fois, et seulement d'une telle puissance de vision.

Soprano

Soit la même note. Deux voix (faussement) jumelles, une mâle, une femelle, ténor et soprano, croient la chanter à l'unisson. Mais j'entends la soprano une octave plus haut. C'est injuste mais c'est comme ça. La nature acoustique en dispose ainsi. Soprano, c'est souveraine.

Plus aiguë, elle est aussi plus légère. Pour peu qu'elle s'y exerce, en plus elle escalade n'importe quoi, à n'importe quelle allure. Ajoutons le charme, plus immédiat à transparaître quand la texture sonore n'est pas épaisse. Même si la prouesse, la performance ne lui étaient pas si faciles, ce charme suffirait. Et le *si* bémol qui, là-haut, se fait rayon de lumière. Heureuse soprano. Notre oreille l'entend, la veut en haut. Sur l'affiche elle est en haut ; au box-office elle est en haut. Reine de la Nuit ou Aida, Salomé ou Mélisande, la top chanteuse.

Sostenuto

En français, soutenu. D'en dessous, quelque chose ou plus sûrement quelqu'un soulève (porte plus haut) et soutient (tient en place) ce qui, autrement, retomberait ; lui garde sa tenue. Pas seulement effort, mais endurance dans l'effort, effort second pour faire que l'effort (la contraction qu'il implique) ne paraisse pas. Voyez les cariatides, leurs bras levés, le plateau qu'elles portent ; atlantes elles ne sont pas ; la peine prise elle aussi est offerte, et l'offrande, l'oblation ne doit surtout pas marquer leurs visages d'un rictus. Mais le son, comment le porter ? Et d'abord, qui le porte ?

Le souffle évidemment. Même si c'est une corde qui vibre, ou un marteau qui frappe. Quel que soit le son produit, s'il a une *tenue*, ce n'est pas d'un muscle strié qu'elle lui vient, mais du très lisse diaphragme. Toute ampleur tient et se soutient de là ; du gosier seul ne sortirait qu'un gazouillis ; le beau chant même puissant, cosmique, est calme, sous contrôle ; il vibre et vit d'une colonne de souffle. L'effort ici intègre, et cache l'effort. C'est le prix à payer : sinon jamais la musique ne verrait grand. C'est le plus dédié et sublime travail du pianiste (au vrai, le comble de son art), qu'il transmue ce qui est énergie musculaire, frappe, percussion et même martèlement en nappe et flux et tenue du son. Wagner n'a pas inventé cette façon de faire le son plus large, le porter plus haut, plus loin et surtout plus longtemps, mais il l'a certes systématisée, comme pour lui donner vocation de ne plus se savoir de limite ; projet à quoi il sacrifie ces écarts et accidents de parcours qui suffiraient à le faire intéressant : ainsi sa beauté (s'il en a) lui viendra de sa seule continuité déployée. Simplement : pour mieux inviter le son vocal (qui pourrait avoir des défaillances de souffle) à se tenir plus haut plus longtemps, il l'a chaussé d'un cothurne, cet orchestre qui n'est qu'à lui, fluide mais consistant, massif, tenu, comme une mer.

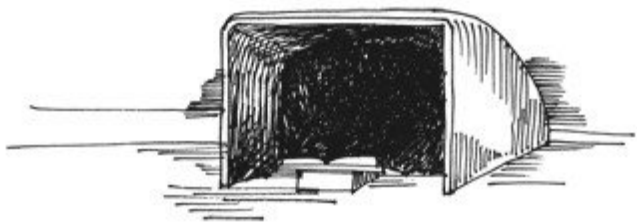
Quand quelque chose dans le piano de Schumann se marque comme *sehr getragen*, ce qui est la même chose, ce n'est pas que l'humeur doive (ou puisse) tout un moment s'épanouir en mélodie ; mais s'affirmer au-delà de l'instant qui l'a irritée ; être caractère. Mais aussi le piano de Schumann est tout nerfs, et réponse aux nerfs…

Souffleur

Au théâtre celui qui depuis son trou, invisible, rappelle leur texte aux comédiens en panne de mémoire – sans se faire entendre de la salle surtout. A l'opéra où il faut retenir outre les mots le rythme, les entrées et la musique même, il peut y en avoir (surtout en Italie) plusieurs en coulisse (on les entend, très intelligibles et présents, sur bien d'anciens opéras *live*). Le nom italien est *suggeritore*, qu'on fait précéder d'un *maestro* parfaitement révérend.

Mais au compositeur que le prologue d'*Ariadne auf Naxos* nous montre suçotant sa plume, comme cherchant ailleurs (au ciel ?) la musique qu'il va écrire, ou plutôt l'air qu'il chantonne déjà, et va seulement transcrire, qui souffle ? Qui suggère ? Qui écoute-t-il ? Qui l'inspire ? Souvent éparse dans ce dictionnaire on verra revenir la *suggestion*, avec l'idée (suggestion aussi) qu'il y a là quelqu'un qui souffle. Suggérer/Souffler. Je n'ai pas de réponse à ce mystère, un parmi les quelques qui nous voilent les mécanismes de l'invention. Mais il faut bien que je constate la récurrence de cette suggestion qui m'est soufflée. Et qu'alors je me dise aussi que tel compositeur (Mozart,

Schubert) plus d'une fois me paraît recevoir ce qu'il me donne ; le transcrire seulement, le transmettre ; que tel autre, aussi grand (Bach) a à le construire, et même parfois (Beethoven) le forcer. Le vouloir en tout cas, et fortement. Mais vouloir n'est pas chercher, celui qui veut sait déjà ce qu'il cherche. En revanche, celui qui cherche pour faire du nouveau… Que me fait une musique combinée ? Qu'a-t-elle à me dire ? Me souffler ? Tout ce que je vois, c'est son mérite, sa vertu, son effort aussi. Eh bien qu'on la décore !



Soupir

Le plus petit, en apparence négligeable, signe de la notation musicale, pause minuscule dans l'intervention sonore : ici tu ne joues pas ta partie. C'est que tu te tais ? Non. Tu respires, tu reprends souffle. Signe tout sauf insignifiant. Il nous rappelle la vérité première, que notre premier son nous vient du souffle ; et ce paradoxe, que quand ce qu'on entend (ou donne à entendre) fait pause, un souffle (qu'on n'entend pas) fait qu'il ne cesse pas, mais continue.

Strauss I, Johann et Strauss II, Johann (1804-1849 et 1825-1899)

La valse ronronnait, traînait des pieds. A eux deux ils y ont remis des ailes, l'ont faite à la fois populaire et artiste : entre toutes les danses celle qui ne demande pas, mais *suppose*, qu'on soit musicien, qu'on ait en soi le rythme, le balancement ; non pas des pieds seulement, mais une oreille. Nécessairement ils étaient fils de Vienne, avec cette marque de fabrique, le glissement impalpable et déconcertant qui très subtilement démarque leur valse des *Deutsche Tänze* et *Ländler* (si délicieusement traités par Schubert) plus rustiques et de premier degré. Le fait est qu'ils étaient en plus fils l'un de l'autre, une dynastie : Vienne saluera dans le premier le père de la valse, dans le second son roi ; et ils se succéderont dans cette dignité qui a l'air d'un gag de Lubitsch, impensable ailleurs : *Hofballmusikdirektor*, grand maître de ce qui danse à la cour. Le titre est précédé du très Habsbourg *K. und K.*, signe du

bon plaisir de l'empereur et roi. On est en Cacanie à 100 %.

Johann I était fils d'aubergiste, ce qui donne à la danse un goût de bière plutôt que de bulles ; et juif d'origine, ce qu'après l'Anschluss on réussira à aryaniser par faux papiers posthumes : Vienne ne répugnait pas à interdire Mahler. Mais les Strauss !!! Il jouait du violon avec brio, de l'alto avec une intéressante langueur, le timbre autrement enjôleur de celui-ci devait un peu passer dans celui-là ; quand aidé de l'indispensable ami Lanner, violon toujours en main, il fonda son propre orchestre, dans les *Heurigen* autour de Vienne on dansa plus encore qu'on ne buvait. Des tournées le menèrent aux Pays-Bas et jusqu'à Paris, qu'il grisa ; après quoi il tâta (comme Lehár plus tard) de la fanfare militaire, les films viennois de Stroheim illustrent ce binôme inédit, flonflons avec galons. Tous ses titres sont instrumentaux, strictement, jamais vocaux, et ceux de Johann II les ont largement éclipsés, *Légendes de la forêt viennoise*, *Aimer, boire et chanter, Voix de printemps*, *Sang viennois*, la crème de la crème. Transmission exemplaire d'ailleurs : Johann I mourut de la scarlatine que lui avait transmise le cadet de ses trois garçons, mais la fratrie (Josef et Eduard largement moins que Johann II) continuera le nom et enrichira le patrimoine, y annexant un très princier domaine : l'opérette, l'opérette qui valse.

Johann II était né héritier, et *lancé*. *Le Beau Danube bleu* qu'il a inventé (choral d'abord) incarne pour le monde entier une Vienne qui n'est que danse et chansons, et sentimentalement s'en étourdit. Née pour les pas (qui ont des ailes, glissent), aussitôt la valse s'invente des paroles, des vocalises, et voici la forêt viennoise qui chante. Brahms raffolait de cela. Sa dernière sortie fut pour une opérette, *La Déesse Raison* ; et il écrira les premières mesures du *Beau Danube* sur l'éventail d'une admiratrice, y ajoutant que hélas ce n'était pas de lui. Johann II réussit très bien une *Indigo et les Quarante Voleurs* qui deviendra à Paris *La Reine Indigo*, où triomphera Zulma Bouffar ; avec *La Chauve-Souris* en 1874 il explosait littéralement. La filiation parisienne, le

cousinage avec Offenbach sont presque trop voyants : *Le Réveillon* (de Meilhac et Halévy) fournissait le canevas, et il retournera peu après à Paris, sa musique du moins, accommodée à un tout autre livret, *La Tzigane*. Entre-temps *La Chauve-Souris* avait volé jusqu'à New York (pour fêter Johann II Boston avait mis vingt mille choristes à lui chanter son *Danube Bleu*, devant cent mille spectateurs : idée à la Barnum dont il a peu goûté le résultat musical). Vingt ans plus tard la prouesse sera autre : la Hofoper ouvrira ses portes à *La Chauve-Souris*, première opérette à être admise au temple. Mahler l'y affichera souvent ; et François-Joseph, ensorcelé il est vrai par la sveltesse blonde de la Jeritza vue à Bad Ischl, se demandera pourquoi les chanteuses de sa Hofoper *devaient* être plus grosses. Pour l'Autriche *La Chauve-Souris* est trésor national. C'est qu'elle chante, niveau Offenbach et Mozart, mais aussi elle parle, niveau Labiche. Salzbourg (un des premiers festivals) y mettait à côté de Richard Tauber Fritzi Massary, pointue, peu de voix, d'autant plus d'abattage, le cabaret à la berlinoise : le double génie. *La Chauve-Souris* glisse sans qu'on s'en aperçoive du dialogue à l'ensemble chanté ou à l'air, le rire y sous-entend le sourire, c'est comme si la musique était déjà en suspens dans la dinguerie scénique. Le flair de Johann II, son tact génial, c'est cet équilibre et ce timing miraculeux que démontre à plein le *duetto* de l'*Uhrchen*, où le tic-tac du *Glockenspiel* compte les battements du cœur en y perdant son arithmétique. Les pieds légers de la valse s'entendent dans le dialogue déjà, et ne vont pas se laisser stopper par les éclats de rire ; la bonne humeur l'empêche de rire gras, y met des ailes ; une soirée pourtant composite reste légère comme un soufflé.

Il ne faut pas toucher à cette merveille unique d'équilibre en mouvement, qui ne pèse pas, et glisse. Max Reinhardt a cru devoir le faire, avec la complicité de Korngold arrangeur, déplaçant, étoffant, chamboulant, faisant du grand spectacle, avec changements à vue, effets d'escamotage, débauche de figurants – pur caprice néronien, au jugement de Reynaldo Hahn. Dieu merci on a rendu les Strauss à leur musique pure. Au nouvel an, Vienne levée tôt retrouve leur *glissé* : battue imperceptiblement décalée, contrôle de la métrique qui fait oublier la métrique, liberté un peu ivre qui est *tenue* – l'équivalent chez un chef du tour de main des grands sauciers. Clemens Krauss a inauguré ces concerts aux années les plus noires, 1941, et lui parti il a suffi que le leader de l'orchestre, Boskovsky, lève son violon comme faisait Johann I pour pulser dans la valse ce demi-mot, ce tremblé, cette retenue qui est aussi un élan – cette grâce. La fête s'est télévisée, est devenue *show* à son tour, d'inutilement grands chefs mondialisés s'y sont invités, qui n'ont rien, mais rien, de viennois. Carlos Kleiber ne l'était pas, mais il avait *le gai savoir*. Avec lui Hans Hotter (lui-même un Wotan) disait : ce sont les dieux qui dansent !

Strauss, Richard (1864-1949)

Il s'est imposé, tout jeune, avec cette nouveauté, venue à l'heure juste, et qui secouait très fort la fin du siècle : la musique de chef d'orchestre. L'instrument était prêt, Berlioz et Wagner étaient passés par là ; Strauss l'était, lui, de naissance. Appelé comme compositeur à être si divers, complet, et colossal, lui seul a su être chef d'orchestre à hauteur non moindre ; missionnaire d'ailleurs de celles des œuvres des autres qu'il mettait très au-dessus des siennes propres : *Tristan*, *Cosi*. Il était né dedans. Papa était le corniste munichois dont Wagner prenait avis avant d'instrumenter son *Enchantement du feu*. Encore gamin il sera, à l'appel et à l'école de Bülow, à Meiningen, puis Munich ; patron musical ensuite à l'Opéra de Berlin ; Vienne suivra. C'est sous les traits d'un *Kapellmeister* qu'il se mettra lui-même en scène, avec une ironie délicieuse, dans *Intermezzo* ; et sous ce titre qu'il figurera toujours dans l'annuaire. L'instrument pour compositeur qu'est l'orchestre moderne, il en était maître, par sa pratique de chef : ses ressources d'exécution, ses ressources de timbre. Mahler aussi. Mais Strauss était né classique, héritier d'un savoir, d'un sens et d'un respect de la forme, d'une *oreille* pour tout dire, transmis depuis Mozart ; la proportion lui était innée, pas l'excès ; il a mis son premier génie à résumer et concentrer l'immense, faire court, faisant drame de la proportion elle-même. Il avait vingt-cinq ans à peine, et ses poèmes symphoniques le sacraient musicien de l'avenir, parrainé par les grands poètes, Lenau pour *Don Juan*, Shakespeare pour *Macbeth*, Nietzsche pour *Zarathoustra*. Comment ne pas perdre la tête, se perdre dans l'immense ?

Ce fut grâce à l'opéra. Nourri comme il était dans le sérail, paradoxalement il dut faire ses classes. Ses poèmes montraient assez l'étoffe wagnérienne, on le saluait comme l'autre Richard ; il y mettra le temps, mais pour *Der Rosenkavalier*, sa Vienne et sa valse, il sera aussi l'autre Strauss : restant lui-même et rien que lui dans l'une comme l'autre homonymie. L'opéra était sa fatalité, d'autant que sa bien-aimée Pauline, née de Ahna, créatrice de Hänsel et très passable Isolde, rencontrée à Bayreuth où il lui dirigeait *Tannhäuser*, y avait l'étoffe star. En résulta un pâteux *Guntram* qui n'avait trouvé ni sa proportion ni ses timbres ; *Feuersnot* le rapatriait plus au sol, dans une réalité qui pouvait être celle des *Meistersinger*, et déjà il s'abrégeait. Suivirent coup sur coup *Salomé* et *Elektra*, en un seul acte chacune, mais ramassé, un concentré de violence, la première faisant scintiller un orchestre de pierreries, la seconde serrée, minérale comme un Gluck qui prend le mors aux dents. C'était la quadrature du cercle : la splendeur orchestrale *up to date*, maîtrisée et convertie au bref ; les longueurs et tunnels de l'opéra eux aussi ramassés, faits coups de poing ; des personnages empruntés à l'Antiquité, mais minés d'une psyché de chez Freud déjà. A l'occasion d'*Elektra*, il rencontrait son librettiste et collaborateur à vie : Hofmannsthal, qui avec du théâtre grec avait réussi le théâtre allemand le plus

contemporain, les personnages gardant le format antique. Ils mettront leur double génie à continuer Mozart : *Figaro* dans *Der Rosenkavalier*, *Cosi* dans *Ariadne auf Naxos*, *Die Zauberflöte* dans *Die Frau ohne Schatten*. Si le devoir d'être de son temps (*moderne*, comme assez pataudement et méprisablement on s'en vante) avait dû coûter à Strauss le fait d'enterrer Mozart, d'en faire oublier la voix à ses propres auditeurs, Strauss se fût révulsé, révolté. Il croira en l'opéra tel que Mozart l'a fait, dans son éternelle actualité de classique. *Arabella* ira presque trop loin dans le souvenir ému d'une sensibilité, de façons que le monde d'aujourd'hui dénie. Au soleil de Taormina il ira réchauffer une *Daphné* un peu trop tard venue ; il n'était plus temps pour *Friedenstag*, hymne à la paix (sur une idée de Stefan Zweig) à la veille même d'une nouvelle guerre ; pour recommencer avec *Die schweigsame Frau* un burlesque de bonne compagnie, 1934 déjà était presque trop tard ; et aussi pour croire s'être trouvé en Zweig un autre Hofmannsthal. Au-delà de la proscription raciale de Zweig par les nazis, c'est à Strauss même que l'Histoire brutalement signifiait qu'aujourd'hui n'est plus hier. En pleine guerre, il se réfugiera dans *Capriccio*, effort pathétique pour maintenir vivant Versailles, l'esprit de la conversation éclairée, là où désormais le canon parle. De la fin du cataclysme datent les *Vier letzte Lieder*, où un chant hérité de Mozart avec ses mélismes, sa grâce absolue (et en plus l'enthousiasme quasi orgiaque des premiers poèmes symphoniques de Strauss, mais épuré, sublimé), témoignent que quelque chose n'a pas été bâillonné, s'entend encore ; que les hommes ont oreilles pour cela, et même voix. Et qu'un très vieux monsieur très désespéré (dans l'égoïsme à œillères, l'indifférence à l'événement qu'on lui prête) a fait ce miracle : continuer Mozart, le maintenir, le faire passer clandestinement de l'autre côté de l'abîme où le reste s'ensevelit.

La fortune presque insensée de ces *Letzte Lieder* aujourd'hui que tant de musique est bruit, barbarisme, brutalité, c'est comme une rédemption, pour le siècle d'abord ; et la transfiguration de Strauss, par-delà sa mort à lui. Etait-ce un signe, que précisément un rappel de *Tod und Verklärung* s'y fasse entendre, quand dans *Im Abendrot* s'envolent deux dernières alouettes ?

Stravinsky, Igor (1882-1971)

Stravinsky était un monsieur absolument génial, et plus malin (et heureusement malin) encore qu'il n'était génial. Nul comme lui n'a eu le talent d'être au bon endroit au bon moment, auquel s'ajoutait le talent supérieur d'être prêt. Ainsi *bien placé*, la réciproque est qu'il aurait dû n'être qu'un phénomène de mode, s'éclipser avec l'engouement qu'il lançait. Or il fit (et défit) plus d'une mode, afficha sur son atelier plus d'une appartenance ; vécut (pas comme artiste seulement) plus d'une vie ; traversa en anguille, et

bien placé toujours, les révolutions de l'art de son siècle, assez d'avant-garde pour donner aux autres un coup de vieux (mais sans excommunier : sans doute n'était-il pas assez d'Occident pour cela), puis bien longtemps à lui seul l'arrière-garde, avec attaché à lui un reste de parfum Belle Epoque, impérissable ; celles de l'Histoire aussi, guerres, exil, déracinements inclus, aussi américain (d'avance) qu'il restera russe (à vie), et français, parisien plutôt, par tant d'aspects. Et si c'était suisse qu'il fallait en définitive dire ?… Ainsi durer, en semblant toujours innover (puisque telle est l'image de marque), c'est plus que du talent, et un pour un coup qu'il n'a dû qu'à lui-même.

Russe et comme tel hors cliques (à Paris, à Vienne, un jeune homme doué n'aurait pas pu), il cultiva un temps son éclectisme d'amateur curieux, flairant le(s) vent(s), prenant de monde (et de beau monde) ce qu'il pouvait, né d'ailleurs dans le sérail (papa était basse d'opéra). Il n'entrerait en composition que par bon plaisir et à très petits pas ; à vingt-cinq ans il n'avait à son actif que de s'être fait brillant et cultivé, d'ailleurs rigoureusement sans diplômes : mais comme maître d'orchestration il s'était choisi Rimski-Korsakov, le *must*. A sa mort, Stravinsky lui fit un *Chant funèbre* remarqué : pour instruments à vent (la modernité montre le bout de l'oreille), et pieux (mélange qui restera typique). Ce n'était pas chercher la publicité ; mais certes c'était y être en plein. Or justement Diaghilev, l'imprésario qui allait changer la donne, et pas pour la Russie seulement, eut besoin d'un musicien jeune, qui incarne l'avenir d'une Russie dont lui-même promouvait la culture passée historique ; un qui échappe à l'alternative Tchaïkovski/ Moussorgski à quoi l'Occident réduisait la musique russe (quand sa curiosité allait si loin à l'Est) ; un qui lui fournisse du ballet, genre où le compositeur est loin de porter seul la responsabilité d'une soirée : mais il profitera immensément de la publicité gigantesque qui va avec. Il y en eut trois consécutifs – *hat trick* peut-être bien unique dans l'histoire du succès en musique, s'agissant d'un débutant. Et quelle réclame ! Il y eut *L'Oiseau de feu* en 1910, brillantissime ; *Petrouchka* en 1911, épuré, grinçant, neuf, bouleversant ; *Le Sacre du printemps* en 1913, très authentiquement révolutionnaire. Les trois, redevenus musique orchestrale pure, feront plus tard leur fortune propre. Mais il est clair que la présence en haut de l'affiche de Nijinski et Karsavina pour les deux premiers, plus la merveille décorative signée Bakst ou Benois, suffisaient au premier succès ; quant au scandale du *Sacre* où c'était expressément la musique qui était visée, le triomphe des Ballets russes étant alors acquis, il n'a fait que propulser Stravinsky plus haut encore. Le fait est qu'à la saison de printemps 1914 les Ballets russes montrèrent que leur première magique identité avait déjà vécu, et ce n'est pas la guerre qui les aurait ressuscités, elle qui tuait le monde précisément où pareille entreprise était possible.

Tout le demi-siècle suivant de sa longue et fertile (on n'a pas dit féconde) carrière, il faut bien dire que Stravinsky vivra beaucoup sur ce capital-là : incarnant toute sa vie la révolution et l'avant-garde parce qu'il l'avait fait au début ; incarnant, et sur plus d'un continent, la modernité sans souffrir en rien des impasses, scrupules et tourments qui affectaient la Seconde Ecole de Vienne (et n'y sympathisant pas du tout : c'était autre planète) ; durant autant que Strauss (qu'il suit juste dans l'alphabet) au même top mondial et produisant aussi constamment ; donnant tout de suite un *Rossignol*, des *Noces*, puis un *Œdipus Rex* diversement saisissants (mais pas vraiment publics) pour une coterie regroupée autour de Diaghilev survivant qui attendait, par bribes au moins, le retour du miracle ; troussant en diable des merveilles brèves comme *Histoire du soldat* ou *Renard* ; se pastichant ou pastichant les autres avec brio, Pergolèse avec *Pulcinella,* Mozart bien plus tard avec *The Rake's Progress* ; mettant son nom partout et son sceau sur désormais presque rien ; réussissant une très foudroyante *Symphonie de psaumes* mais, elle exceptée, en cinquante ans de production qui survit au *Sacre* rien, mais *rien*, qu'on puisse dire grand. De quoi stimuler de jeunes compositeurs en désarroi, certes, les réaiguiller ; mais pas secouer ni le public ni la musique, ni les changer. Curieux et désinvolte, se dégageant de toute aventure, toute école, toute révolution (et peut-être évolution) au titre (inattaquable d'ailleurs) d'en avoir déjà assez fait, et tout seul. Parfait individualiste donc, sans plus être du tout individuel ; statue vivante de la modernité, diaboliquement habile pour en écrire et en parler, désormais largement moins pour la faire ; acclimateur irrésistible – de l'ancien dans le moderne et *vice versa*, de n'importe quel exotisme dans n'importe quel autre, en métèque (au sens propre) et entremetteur-né. De moins en moins public par sa musique, de plus en plus personnage dans un monde qui écoute de moins en moins, mais admire et a besoin de personnalités. La vente de ses manuscrits, mais lettres aussi (miroir unique de la *petite histoire*) a atteint des sommets qui renvoient Callas, vendue avec même publicité, à un statut de midinette. Fétichisme ? Non, et pas même culte de la personnalité puisque c'est Paul Sacher, musicien mais d'abord milliardaire, qui a tout acquis en

bloc, pour tout mettre en fondation à la disposition des chercheurs. Eux vont apprendre beaucoup. Comme Mahler mais autrement longtemps, et autrement mondain (le côté Picasso, Californie, Diaghilev, Cocteau), Stravinsky incarne une très longue page d'histoire de la culture, riche d'anecdotes, peuplée de *people*. Mais les chercheurs musiciens ? Ils vont y apprendre quoi ? A être Stravinsky ? Ce secret-là, il l'a bien gardé, cela est inimitable. Il y a fallu son caractère à lui, sa souplesse d'anguille, son toupet glorieux, sa certitude suffisante d'être Stravinsky (qui paralysera de respect Boulez soudain très petit garçon) ; un reste d'aura Diaghilev, d'un temps qui n'est plus. Rien de cela n'est dans le fonds qui a coûté tout un veau d'or.

Symphonie

Multiplicité, et ensemble, de voix ; avec son timbre chacune ; plus il y aura d'instruments de l'orchestre qui s'y mettront, chacun apportant (comme une tache de couleur dans un tapis sonore qui se déroule) sa nuance à lui, sa vibration, son accent, plus la tapisserie sera riche, flatteuse à l'oreille ; et d'ailleurs la comblera, l'abondance, la générosité du son ne lui demandant en rien la vigilance un peu ascétique que veulent, disons, chez Beethoven les seules cordes d'un quatuor, le noir et blanc premièrement percussif du piano. Et certes on dira que le piano, à sa manière, orchestre ses propres sons, comme si de sa propre substance sonore il suscitait ici un alto, là un hautbois, un basson, et suggérait une autre dimension sonore. Mais qu'est-ce à côté de ce que Beethoven, le premier, a produit en étoffant son orchestre de cordes, ses basses, des timbres des bois et des vents, et qu'a surgi, hôtesse prédestinée des salles de concert et du grand public, Sa Majesté la Symphonie ! Mozart, Haydn déjà étaient allés excessivement loin, déployant dans le tissu plus ample, plus nourri de leur orchestre (celui d'un XVIIIe siècle et d'un classicisme finissants) cette autre Sa Majesté qu'est la Forme. Haydn, notez, y excellait. Mais Haydn aussi est le premier qui ait composé de la symphonie pour des bourgeois anglais qui lui en commandaient. Demain la musique, le compositeur voudront le grand public, et celui-ci leur bâtira des salles (c'est exactement cela que veut dire Concertgebouw) pour qu'un orchestre lui-même de plus en plus grand l'y rassemble, pour la grande fête nécessairement collective.

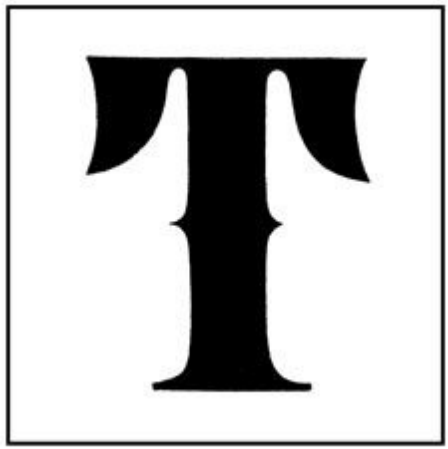
La symphonie pourrait bien être une vocation, et exclusive : voyez Bruckner. Mais qui, comme Beethoven, a si fortement voulu nous forcer, nous fixer notre attention, sur le seul noir et blanc de son piano, les seules cordes (et grinçantes parfois, en plus) de ses quatuors, sera forcément moins pleinement lui-même (et notre maître) dans la symphonie. Il ne peut faire qu'il n'y goûte la volupté, pour lui suspecte, de commander à beaucoup de pupitres, et d'avoir d'un seul coup beaucoup d'auditeurs. Est-ce aussi impérieusement les fixer ? Toute symphonie aura, c'est sa nature instrumentale, son pittoresque ; et donc ses voyeurs.

Szymanowski, Karol (1882-1937)

Un enfant favorisé, en apparence. D'une bonne famille de nobliaux, cultivés, avec domaine (en Ukraine), tous les enfants élevés en artistes : un frère pianiste, une sœur peintre, une écrivain, une chanteuse, Stanislawa, qui sera Roxana à la création de son *Roi Roger*. Son papa lui a montré le rudiment du piano et quand il deviendra sérieusement musicien, il s'adressera à ses oncles : Gustav Neuhaus pour l'école, Felix Blumenfeld pour la culture. Autre cadeau d'enfance, *Lohengrin* à Vienne, en qui il trouvait son premier héros, plus le goût de l'opéra. Il lisait, et mettait en musique ce qu'il lisait : Verlaine ou, plus inconsidérément, Nietzsche. Son baccalauréat passé, il partit se former à Varsovie. Mais quel modèle suivre ? A quel maître s'accrocher ? L'astre Wagner avait été son soleil d'adolescent. Très bon pianiste, il composa d'après Chopin, y mettant de la *Weltschmerz* plus nouveau siècle, à la Scriabine : musique énervée, excitée, qui se cherche, ancrée nulle part, exactement *éperdue*. Pour construire, pour symphoniser, il faudra s'être donné d'autres règles : n'importe, on ira chercher la luxuriance chez Strauss, la tactique (forcément plus étudiée, plus mastoc) chez Reger. Ainsi s'ébrouait un jeune apatride en musique, orphelin de tout héritage national. Il n'avait pas pour le stabiliser ce sol nourricier où ont puisé vigueur ses juste contemporains Bartók et Stravinsky. Quand la Révolution le déposséda aussi du domaine natal où il avait grandi en enfant fortuné (et qui n'écrira, ne travaillera que selon son bon plaisir), s'il n'en est pas mort, c'est que le voyage lui avait découvert une autre vie, un autre lui-même. Déjà il avait eu le sentiment avec Debussy et notamment *Pelléas* que des fenêtres enfin s'ouvraient dans un monde du concert clos sur lui-même, s'épiant, frileux au fond, suggérant d'autres espaces, on pourrait dire d'autres éléments, d'où se forme une neuve nature, où l'art aussi est chez lui. Les Ballets russes, le Stravinsky du *Sacre* surtout, confirmaient ce renouveau cosmique. En même temps l'Italie du Sud, la Sicile, l'Algérie bientôt, le plongeaient dans un bain panthéiste païen où sa propre chair, sa sensibilité trouvaient (non sans émoi et effroi) leur vérité. C'est Szymanowski sûrement et non Mahler que Visconti

aurait dû prendre pour modèle du Gustav von Aschenbach de sa *Mort à Venise* : un homme de culture d'abord, dont les sens retrouvent ou vérifient (avec émoi, avec effroi) ce que de longue date lui a suggéré sa profonde, sa vitale culture. Il savait le grec et s'écrira pour lui-même *Ephebos* (le titre calligraphié en caractères grecs), récit d'initiation et de catharsis. Pour preuve de cette catharsis : de façon nietzschéenne, par un goût désormais physique et sensuel avoué de la sveltesse, de la transparence, vertus méditerranéennes, Szymanowski va écrire allégé, avec des pieds plus légers, puisant aux sources littéraires et poétiques découvertes en Afrique du Nord, poèmes de Hafiz (Tagore suivra), réminiscences imaginaires de l'appel du muezzin. Fécondation solaire, euphorie lumineuse de la création. Même ensuite confiné par la guerre dans ce qui est encore pour un peu de temps ses terres, la musique afflue de lui, *Mythes* avec violon (dont l'aussitôt aimée *Fontaine d'Aréthuse*), *Métopes* et *Masques* pour le piano, empruntant de façon ouvertement debussyste leurs parrainages poétiques au monde hellénistique : les *Métopes* sont celles de Sélinonte, et se décomposent en *Ile des sirènes*, *Calypso* et *Nausicaa*. *Masques* (très beau mot pour mieux s'avouer) poussent plus exotiquement dans un Orient plus arabe avec *Shéhérazade*, ouvrant le chemin à des héros de culture, mythes mâles plus vrais que des vivants : Tristan déguisé qui bouffonne, Don Juan. Musiques toujours construites et maîtrisées, qui jamais n'échappent, malgré la vertigineuse fantaisie et des effervescences physiques folles qui semblent, dans l'exubérance et le bouillonnement, libérer des fonds de mer, d'où des chatoiements troubles s'effusent en bulles vertigineuses, comme dans *L'Ile des sirènes* et *Calypso*. Musiques souverainement tenues, pourtant, par cette chose sans doute unique dans le contexte du XX^e^ siècle, et dont Szymanowski ne se départira dans aucune de ses œuvres : l'éducation patricienne.

Il faut tout connaître, tout essayer d'un musicien si essentiellement artiste, toujours tellement intègre dans tout, lors même qu'ostensiblement et sans regret il change de cap. Il a été romantique tardif et s'est exprimé comme tel ; ensuite, un peu par vertu, converti à de l'académisme et de la raideur allemands, de peur de s'emballer ; puis ce grand coup solaire, suivi d'exil et d'errance une fois le domaine perdu : et rapatrié finalement dans un chant, une simplicité et une nudité hérités enfin de la patrie polonaise retrouvée. Educateur d'ailleurs, acceptant et assumant la direction du Conservatoire national, et le réformant. Miné par la tuberculose, il est mort trop tôt. Il s'était mis entier, mais de façon ni transparente ni testamentaire, dans ce mystérieux *Roi Roger*, prince éclairé de toutes les lumières et tenté de toutes les tentations, sur la fin duquel il hésita beaucoup, et corrigea finalement son librettiste. Ce roi artiste ne se donnerait pas tout entier à la nouvelle religion qui lui est révélée, où Dionysos bénit et féconde le plaisir. Il resterait où est sa place : *à distance*, apollinien. Superbe, mystérieux opéra, unique en plus d'un sens : chez Szymanowski même, et dans tout son demi-siècle, par la hauteur de vues, le non-dit, la litote.



Tchaïkovski, Piotr Ilitch (1840-1893)

La même âme russe qui chez Pouchkine et Tchekhov nous fait pleurer, Tchaïkovski l'a mise en musique : il lui donne le timbre de voix de Tatiana dans *Eugène Onéguine*, son irréalisme exalté (avec retombées brusques), qui devient délire suicidaire chez Lisa de *La Dame de pique* (ici Dostoïevski n'est pas si loin). Sincérité(s) ou, pour mieux dire, élans ; effusion enthousiaste ; et mélancolie toujours, parce que le monde, si beau pourtant, meurtrit les âmes sensibles ; monde de toute façon en train de mourir. Le mal de vivre de la Mouette, l'impasse de toutes les Cerisaies se sous-entendent chez Tchaïkovski. Lisa, Tatiana ne peuvent chanter si vrai, sans parler pour lui. Ses immenses succès publics, symphonies, *Le Lac des cygnes*, concertos, pour piano (fracassant), pour violon (lancinant) cachent mal l'introverti douloureux, secret, qui marche à l'ombre. Moins voyante, telle œuvre supposée mineure sera plus parlante. La déchirure saigne à nu dans le *pezzo elegiaco* du trio ; la tendresse de *Souvenir de Florence* ne se cache pas d'être féminine. Dix mélodies nous feraient tout deviner, seul leur format nous trompe.

La Russie de Tchaïkovski parle aussi français et allemand, elle a étudié Schumann et Gounod, elle est civilisée, européenne, elle a besoin de ses manières, et du mensonge des manières. Pouchkine librettiste lui a fourni ses

personnages, terriblement réels déjà : ainsi il a pu croire qu'il s'y rendait lui-même invisible, ne s'y avouait pas. Il n'en est rien : il y est le supplément d'âme, on n'entend plus que lui. L'a-t-on suicidé, est-il mort de son propre secret ? Qu'importe. Il frémissait d'un autre monde, le sien, intérieur, déjà condamné ; et n'a vécu que de nous le faire entendre. C'est assez vivre.

Tessiture

Pensons tissu, texture. Et pensons en termes quasi cartésiens, juste pour y mettre un peu d'ordre déjà, et du clair dans l'obscur. Il y a des lois. Toute substance étendue perd à trop s'étendre ce qui la fait substance.

Regardons le son comme un tissu de texture plus ou moins serrée ou lâche, élastique, donc extensible ; ou une masse, malléable, mais jusqu'au point seulement où elle se défait. Cette métaphore (c'en est une, exactement) est nécessaire pour reconnaître des limites à cette extensibilité, voir si à force de tirer ça s'effiloche ou rompt. Tirez sur un drap pour le défroisser, il ne s'allonge pas, il tient, mais à un endroit plus usé il va se déchirer.

On ne tirera pas à l'infini non plus, ni en long ni (peut-être surtout) en large, sur un son spécifique donné, violon ou mezzo-soprano ; une corde ne vibre pas, ne se tend pas plus loin qu'une certaine fréquence. Pour un instrument (quel que soit le talent propre de celui qui en joue), des lois acoustiques permettent de mesurer, graduer, chiffrer cela. Pour la voix humaine d'autres paramètres jouent. On mesurerait à la rigueur la colonne d'air produite par le souffle et son action sur les cordes, mais pour la part d'esprit, d'imagination, d'émotion qui l'affecte il n'y a ni normes ni chiffres.

On appellera tessiture l'espace (comme tel divisible, graduable) dans lequel une voix se meut avec confort, son espace vital en somme. Aux vêtements taillés sur mesure il y a des plis d'aisance. Dans son espace confortable le son produit est perçu comme d'un seul tenant, sans s'être durci, malléable toujours. Ici puis là sur l'échelle sonore, une fragilité ressentie, une résistance sont signes que cela fatigue, pourrait casser, et demande assistance technique, ajustement. Tout tissu étant déchirable, l'humain l'est à un point pathétique. D'où le prix infini du chant.

Ainsi la colonne d'air presse, venue d'en bas, et va chercher dans les cavités de la face les résonateurs à faire vibrer ; avec mille ajustements qui sont autant d'artifices et d'efforts, à la recherche du meilleur son possible, le plus plein, qui semble le plus naturel (l'art consistant ici comme ailleurs à effacer l'art, et toute trace d'artifice et d'effort). Il y a des limites à l'élasticité qui rend la voix extensible ; et des zones à l'intérieur où sa production sera plus confortable. Mais à son ambition artiste il n'y a d'autre limite que celles que va lui rappeler le tissu près de se déchirer. Quelle Amneris, entendant des coulisses l'air du Nil, n'envie pas Aida, ne se voit pas en Aida ? L'*ut* qui lui

manque, ça se fabrique ! Quelle Aida à l'inverse, s'étant épuisée à cet air et aux duos qui s'y enchaînent, ne va pas envier Amneris qui au IV fait crouler la salle avec des imprécations qui n'ont pas besoin d'*ut* ! Ah, mais c'est que tenir la tension (la tessiture) de ces fureurs, les charger de ce qu'elles demandent en couleur et largeur, cela, elle n'y arrivera jamais. Toute voix veut son espace vital, son confort dans des plis d'aisance. Il faut avoir été en fer, comme la jeune Schwarzkopf, pour chanter Zerbinetta avec son contre-*mi* sans avoir dans la voix, même en passage, le *fa*. Toute autre s'y serait tuée.

Au compositeur d'écrire un rôle donné dans des limites de tessiture, comme en confection il y a des *tailles* ; on dira soprano, mezzo-soprano, etc., ce qui est à peine de la demi-mesure. De sur mesure il n'y a que ce que Rossini a écrit pour sa chère Colbran. Dans l'extension totale assignée au rôle (Aida par exemple de *la* grave à contre-*ut*), tout ne sera pas pareillement confortable. Aux extrémités, ça tire. Ou, pire, au beau milieu il y a une faiblesse, on force dessus pour la masquer, et la faiblesse devient trou. C'est affaire à l'interprète individuel, avec des moyens jamais strictement conformes à une norme qui d'ailleurs n'existe pas, d'adapter sa voix à cette tessiture. Un soprano sérieux va se fabriquer à force de travail l'*ut* dont la nature ne lui a pas fait cadeau ; mais avoir l'*ut* facile ne permet pas au ténor d'habiter la région escarpée (pourtant sans *ut*) où Strauss assigne son Bacchus à résidence. Il croyait planer ? Voilà Icare à terre. Il aurait bondi plus haut encore, une fois. Mais trois mesures de suite l'ont époumoné, asphyxié.

Timbre

Les étymologies sont confuses. Un point commun pourtant : le timbre est avertisseur, il met en alerte ; et il est identificateur : on saura à qui on a affaire. Vient-il du *tympanon* grec, est-ce le *timbris* latin, un tambour (ou tambourin) avec boyaux rajoutés dessus, un casque ? Une résonance caractéristique en tout cas, la cloche immobile frappée par un marteau étant la plus noble ; plus triviaux, la sonnerie de la porte, le bouton pour sonner la bonne, pour appeler les gens, la caisse enregistreuse, le *dring-dring* et le *drelin*, c'est timbre aussi et, mieux, ça a un emploi, une fonction. Sur ce timbre-là, sonore, volontiers grêle, vibrant (vibreur) en tout cas, pour ce *timbre matière* (si l'on peut dire), timbre (pour faire le savant) paramètre essentiel du son, les langues sont unanimes : le mot est le même en anglais ; l'allemand dira d'une voix de timbre sombre qu'elle est *dunkel timbriert*.

Le rare dans l'affaire, c'est que l'anglais et l'allemand et même l'italien s'accordent à appeler *stamp*, *Markt* et *stampa*, termes directement issus de la presse et l'impression, quelque chose d'insonore, mais expressément identificateur, que le français continue d'appeler timbre. Il y en a pour le fisc, authentifiant un acte ; et pour la poste, désignant la lettre comme venant de

Libye, ou du Honduras. La force de l'impression (un cachet à sec peut se marquer en relief sur un document), l'autorité de la chose écrite pourvoient à l'identification. La chose est reconnaissable, sans qu'il soit besoin de l'entendre. Commodité de ce qu'on voit : ça reste, ça peut faire foi. Tandis que le son aussitôt entendu s'envole. Pourtant il y a un prodigieux pouvoir d'identification dans le timbre qui fait qu'un violon ne sonne pas comme un hautbois, un soprano comme une basse, et un soprano donné jamais comme un autre. Les visages se maquillent ou simplement changent, ne restent pas ce que le passeport prétend fixe. Dans la voix parlée, même flétrie, cassée, des âges plus tard un reflet de timbre *trahit* encore. Auditionnant à Vienne les talents éclos pendant la guerre, Walter Legge les hiérarchisait par leur teneur en timbre, si l'on peut dire : avec tout en haut Schwarzkopf argentine, étincelante (c'est physique, et se compare à une source de lumière, avec ses éclats), reconnaissable entre mille et faisant qu'on dit : C'est elle.

Impossible d'être explicite ou même clair, et moins encore logique : ici tout est métaphore. La tentation est grande de traduire le timbre (qui résonne et s'en va) en termes de couleur (dont on peut montrer un échantillon, comme le papier peint et les tissus). Ne vous y méprenez pas : Debussy avec des timbres (qualité primaire de cette matière première qu'est le son) nous fait des couleurs ; mais lui seul. Un grand orchestrateur vous fabriquera en mettant bien en valeur ses instruments une fête de timbres. Il faut être un grand pianiste d'abord percussif, comme Serkin, pour timbrer comme il le fait dans *L'Empereur* ce qui est simples traits, par l'intensité autrement accentuée de la frappe : et ce noir et blanc à contrastes riches comme au cinéma muet vaut tout ce qui en musique cherche à se montrer couleur. Le travail sur le timbre, la mise en valeur du timbre, une fois tout le reste (travail sur la masse du son, la ligne, le chant, le *legato*) acquis, c'est le dernier mot artiste en musique. Et d'un artiste le plus beau portrait. Et ressemblant.

Tonalité, ton

Pour s'y repérer, il faut s'appuyer sur du physique, du palpable, sinon on se perd. La tonalité est un espace sonore à trois dimensions, consistant, cohérent, qu'on *sent* gouverné par des lois. Pour y introduire un son suffit, qui s'appelle aussi, en français comme en allemand, *Ton* (*tone* en anglais). Supposons plusieurs qui marchent, et veulent chanter en même temps. Un seul entonne, et leur *donne le ton* : eux à l'unisson le reprennent, se règlent dessus, de façon à ne pas dérailler (détonner). De quoi la mode donne une métaphore acceptable : un décideur (arbitre), Pétrone, montre le bon ton, et les autres s'alignent, de peur de détonner.

L'exemple de la marche nous rend le service de nous rappeler ce fait brut, que l'idée de musique, plus *idéale*, tend à occulter : qu'où il y a sons

produits ou tenus, il y a d'abord action, dépense ; un corps en jeu, une énergie à l'œuvre ; un ressort pour soutenir (sous-tenir) l'énergie dans la durée, la tendre (ou pourquoi pas : bander), la maintenir à niveau ; elle, et quelques autres qui visent pareil et projettent aussi haut. Et remarquons-le tout de suite : tenir, le maintien, la tenue, la tension, l'attention, tout cela est le même arbre, du verbe grec *teinein*, tendre. Ce qui va bien au-delà du domaine de la musique. Ce n'est pas un hasard si, en elle, un ton principal, un ton pivot, peut être dit tonique (substantif : la tonique). Ce n'en est pas un non plus si en pharmacie le médicament, le remontant, est dit tonique aussi, le tonique. Et si sa vertu propre, qui est de nous faire du bien, est dite tonicité.

Tonicité, tonalité, on ne voudrait pas ici faire que le physique et le moral se confondent, ni surtout situer la santé (le bonheur, le walhalla) au bout d'un type de musique qui serait tonale (tonique par là même), vouant à la dégénérescence (l'euphorie louche d'un nirvana) une autre qui, bradant ce qui la maintient saine, avant même de pouvoir être dite atonale, se ressent comme sans tension ni tonus ni tonicité, *atone*. Mais enfin, le moins est qu'on ait convoqué et examiné les mots, et qu'ils confessent ce dont ils sont porteurs.

Il n'y a pas de doute que l'atonalité (avec toutes ses merveilles, qui sont aussi porteuses de vertus) est essentiellement fille d'une civilisation lassée de la Règle, qui va chercher pour la Beauté (et ses propres plaisirs) des voies soustraites à la Règle, où il n'est pas interdit de voir en première lecture un dévoiement. La tragédie aussi en a eu vite assez de ses trois unités, et le vers de ses douze pieds, se revendiquant libre. A un tel affranchissement aspire fatalement (traîtreusement) une civilisation d'abord jeune, têtue, assez vivace pour se vouloir ses corsets. Quoiqu'il ne s'agisse au fond que d'une détente souhaitée, elle y met de l'entêtement (donc tension) dans sa curiosité. C'est ce qu'il y a de force d'abord dans l'atonalité. Mais quand Beethoven s'en fabriquait (et il l'a fait souvent, et Bach bien avant lui), lui, individu singulier et souverain et plus fort qu'aucun système (et à lui-même règle plus exigeante qu'aucune Règle), il forçait la tonalité à se plier aux transgressions qu'il lui imposait comme opportunes, et elle ressortait de l'empoignade plus solidement et sainement tonalité qu'avant (et le transgresseur plus que jamais docile à sa propre règle). Ainsi procèdent les civilisations et systèmes encore sûrs de leur vigueur. C'est qu'ils peuvent se le permettre. Ils ne le subissent pas, par fatigue ou plutôt lassitude. Ils sont, selon le mot terrible (terrifiant) de Nietzsche, assez forts pour la tolérance. Mais tolérer un poison, et même qu'ici précisément il guérisse, n'empêche pas que le *pharmakon* soit poison.

Ainsi une décision (un choix, mais pas arbitraire : une volonté agit derrière) propose tel espace sonore, de tel coloris (chromatique ou affectif peut-être), porteur de telle ambiance (osons *atmosphère* : quand l'allemand dit *Stimmung*, personne ne pense à Arletty). Dans cet espace donné les sons s'attirent comme s'ils s'entendaient (s'accordaient), comme si une loi ou, mieux (car c'est physique), une *force* les faisait se préférer mutuellement à d'autres, voisins pourtant, mais dont le contact (la proximité) créerait

dissonance. Et cette dissonance porte en soi signe sensible de malaise, pour l'oreille qui la reçoit, mais aussi chez l'instance qui la produit. Bach n'avait pas à hésiter quand il parsemait d'accidents, doubles dièses qui sont autant d'altérations et entrecoupements de la voix l'air ahurissant *Was kümmert mich*, de sa cantate 170, *Vergnügte Ruh'* : très expressément, c'est le parcours miné du pécheur qu'il décrit, les embûches, et Satan à l'affût. Schubert, si étranger à tout diabolisme, mais *par sympathie* à tout instant porté à compatir, module sans cesse ; sans cesse il passe de majeur à mineur, ce qui serait presque sommaire (si la modulation n'était chez lui si subtile, instantanément attentive à une ombre sur le soleil, au frisson qui se fait, à la grâce qui manque) : tant son discours de musicien se modèle sur l'humeur à qui il appartient d'être humainement changeante, sans se tendre dix minutes de rang comme un tissu sur un patron, pour proclamer comme Leonore et Fiordiligi le *mi* majeur de la résolution (qui se veut) inébranlable.

Le fait est que très longtemps la musique s'est tendue, découpée, sur des modèles, des formes explicites, et une règle implicite. Longtemps aussi le philosophe s'était permis de proclamer l'homme essence qui, par raison et par volonté, ne varie pas. Le progrès est venu, qui n'a pas amené les états d'âme, n'a fait que les révéler, leur donnant libre cours ; et sous la volonté, la minant (ne faisant qu'un avec elle pourtant), le désir. Et voilà pour rien que quatre notes dans le prélude de *Tristan* sous nos pieds une vacillation (mais pleine de tenue encore ; nous n'avons pas perdu notre idée du stable) ; et doutant de lui ce *sentiment du sol* sur quoi le pas de la Jeune Parque fondait *l'assurance sacrée*, d'où dans l'âme ce relâchement bientôt, les repères qui manquent, une complaisance à sa propre tentation, ou ruine, ou mort peut-être. Oubliez un peu dans quelle qualité d'espace sonore l'un et l'autre sont écrits, chantez-vous en vous-même le début de *Porgi, Amor*, de la Comtesse : c'est à l'identique *Mild und leise*, d'Isolde. C'est qu'à la musique capable de si belles mélodies (et spécieux espaces) la tonalité en ajoute une tout autre, qui est harmonie. N'est-ce pas vertigineux ? Qu'à force d'épanouir ses toutes neuves possibilités cette harmonie dissolve quelque chose dans la foi (le besoin) qui lie le musicien à la règle, et se flatte même de le dissoudre à jamais, quoi d'étonnant ? Avec Debussy ainsi *on s'embarquerait sans le savoir et on ne reviendrait plus*. Ce piano fait eau de partout, des ondes y constituent à la fois surface (où un cercle s'agrandit et se perd) et profondeur ; de solide et de sol, plus rien ; rien qui consiste, qui résiste ; au lieu de tonus ce laisser-aller délicieux, qui a aussi et la goûte (ô esthètes !) son ascèse.

Rassure-toi, frère. Ces *Reflets dans l'eau* que tu jouais ne t'ont pas attiré, entraîné comme l'Ondin, et noyé. Rassieds-toi bien droit, reprends une *Partita*. Bach, lui, n'a pas été noyé, pas si vite ; et Beethoven non plus. Si tu veux le sol et le sentiment du sol, tu sais où les trouver. Tu *es* le sol. Nul Dieu merci, pour entendre, n'a besoin d'avoir appris la musique comme une histoire qui a son devenir ; et dont le devenir te commande.

Toscanini, Arturo (1867-1957)

Il tenait le violoncelle à la première d'*Otello*, et s'est emparé du bâton un jour que le chef d'orchestre d'*Aida* défaillait, au pied levé si on peut dire ; il dirigera la création de *Bohème* et pour le monde entier deviendra très vite le Maestrissimo. Tout premier grand chef né latin, il mettra son point d'honneur à montrer aux meilleurs allemands à diriger leur propre musique comme lui : exacte, précise, telle que le compositeur l'a écrite, la lettre devant suffire à l'esprit ; sans sentiment ajouté, ni métaphysique ; sèchement dramatique, incandescente. Même ses détracteurs s'éblouissaient au vif-argent de sa sonorité agile. Toscanini était enthousiaste, l'énergumène au sens étymologique. Ce qui agissait en lui, c'était le dieu caché dans l'œuvre, *la passion de l'œuvre*. Il cassait son bâton de fureur s'il se fâchait (il se fâchait souvent) ; mais pleurait (et faisait pleurer) à *Fidelio*. Son évangile était *Falstaff*, où la double-croche et le mot (deux fois la littéralité) sont tout. Dans son *Tristan* de Bayreuth, Bayreuth médusé croyait découvrir *Tristan*. Sa colère contre les autorités fascistes italiennes fera de lui un exilé, étendard soudain d'une démocratie qui certes n'était pas sa doctrine en musique !

Trémolo (*tremolando, tremolato*)

Tremblons ! *Quantus tremor est futurus*, quel tremblement de peur nous saisira, dit la séquence du *Dies Iræ*, quand apparaîtra le Juge ! Comment pareil effet en musique, et d'abord, pourquoi ? Elle n'est pas là pour nous secouer, nous épouvanter, mais nous consoler et rassurer plutôt, et même bercer. Pourtant elle ne peut faire autrement : elle rend compte, elle reflète. Ce qui agite. Ce qui déstabilise. L'orage.

Au piano ce seront de grands battements larges, triples-croches à l'octave, comme si l'ambitus mouvant des deux mains couvrant tout le clavier y soulevait comme des vagues qui montent, se creusent, remontent, et tonnent

aussi un peu, comme si en même temps elles étaient du vent. C'est la profondeur qui gémit et se convulse. Aucune joliesse là, pas de jeux d'eaux, mais la mer en furie, son mouvement alterné, son mugissement. Liszt à son piano était transcripteur, on le sait, et d'abord de ce que la nature lui faisait voir. Réminiscences, d'où sortent tant de vues de son pèlerinage. Ici, dans la *Légende de saint François de Paule marchant sur les flots*, il n'a même pas à transcrire. On dirait que directement la chose passe de sa mémoire à son piano ; et le dedans vient dehors. Charybde et Scylla ne sont pas loin, un maelström se creuse, l'entonnoir des eaux vrombit, dantesque (hugolien). *Tremolando* forcené pour figurer ce mouvement dément, sur lequel le choral pacificateur va venir planer, le saint ayant traversé quand même. Liszt n'aurait pu transcrire Wagner comme dans *Tannhäuser* sans confier à un *tremolando* des basses l'agitation des cordes de l'orchestre. La mer autour d'Isolde tremble aussi, mais de façon sublimée, moins physique. Tout autrement magique sera, haut au-dessus de la portée, l'envol de ces étincelles de son, dorées, comme en fusion, quand dans les études d'exécution transcendante *Feux Follets* ou *Chasse-Neige* sembleront dans leur perpétuel trémolo dissoudre en or aérien la substance même du son frappé : effets d'un prestidigitateur sûr du miracle de justesse de l'évocation qu'il peut produire. Mais sonore plus que musical, l'effet est parfaitement *cheap* quand il n'est pas manipulé avec un tact qui n'appartient qu'au génie. Vous le retrouverez exact, pure agitation d'âme, quand la Jeune Nonne de Schubert dans la nuit d'orage attend et appelle l'Epoux.

Les touches du clavier s'enfoncent et reviennent, mais le font sans crier d'effort. La voix est tout autre instrument de musique. Elle, si le son vient à perdre de sa tension, elle s'affaisse ; l'intonation vacille, et ce n'est pas sans effort qu'elle se remettra en place. Trémolo alors (on peut dire chevrotement, plus d'une chanteuse a mérité d'être dite chèvre). Naufrage de l'intonation, naufrage de la tenue et de la ligne, naufrage de la voix. Mais c'est l'auditeur qui a le mal de mer. Dans ses moins bonnes périodes vocales, Callas avait la voix qui *bougeait*. Sans cesser d'être un *legato* son célèbre *legato* devenait alors un trémolo à l'infini. Son producteur Walter Legge, qui Dieu sait l'admirait, disait en plaisantant qu'il ne pourrait vendre leur enregistrement de *La forza del destino* qu'accompagné d'un tube de Nautamine. Il n'aurait peut-être pas dû affronter Callas à cet opéra, de tous ceux de Verdi le plus plein de cantilène.

Trille

Essayez sur un piano ; deux doigts sur deux touches voisines, vous frappez l'une puis l'autre, vite, clair, sonore mais pas trop, sonore *maîtrisé* si vous pouvez, en sorte que le son monte et descende, mais sans casser surtout :

c'est l'approximation, avec les moyens qu'a tout le monde, mais bien dérisoire, de ce que le rossignol fait à gorge déployée, divinement, et sans avoir appris. Le gosier humain aura largement plus de mal. La Malibran dira qu'une chanteuse sans trille est comme un cheval sans queue : sa plus belle parure lui manque. Mais elle dira aussi qu'il a fallu des coups de fouet de son père ténor et pédagogue, le redoutable Garcia, pour le lui faire entrer dans le gosier !

Côté magie : cinq ou six 78 tours d'Elisabeth Schumann nous la font entendre dans des valses, opérette et forêt, d'un rythme à faire perdre la tête, et elle y trille beaucoup : de la voix d'abord, avec son savoir et sa grâce de chanteuse mozartienne suprême ; ensuite sifflant, avec une légèreté et un chic inimitables, et trillant ce sifflet comme si elle-même était l'oiseau des bois qu'ainsi elle cherche à charmer. On a dit Mozart. C'est que chez lui (sauf parfois dans sa musique d'église, où la pompe est de commande) jamais le décoratif n'est là pour le décoratif. L'expressif, *l'âme* aussitôt s'y mêlent, et l'emportent. Aussi le trille vient-il si souvent chez Mozart à la fin d'une longue, longue phrase, comme *obligé* ; au point qu'on le sente venir (si on a l'oreille faite à Mozart) de très, très loin, comme un tremblement voluptueux, juste un peu lassé, par lequel la phrase va prendre congé de nous qui y sommes comme suspendus : trille qui résout une tension ; et l'on va se quitter. Ce n'est pas décoratif, cela ; pas un effet : mais la plus discrète et exquise des signatures, pour qui sait entendre loin. Typiquement, ce trille, Mozart l'a multiplié quand il a découvert la clarinette, de tous les instruments celui qui ressemble le plus à une voix qui chante. En fin de mouvements dans son très tardif concerto, ici et là dans l'ineffable quintette, vous en trouverez de surnaturellement beaux, et mieux que beaux, *vrais* : parce qu'ils annoncent en effet qu'une chute va se faire, qu'un rideau va tomber. Avant la clarinette, pour triller à ces moments, Mozart avait le violon : et de façon plus accomplie encore, parce que le son amené par l'archet est par essence continu, et par idéal *legato*. La prouesse est double, le son reste continu (sans déperdition ni asthénie), le *legato* est maintenu tout le temps de la secousse, du tremblement : preuve de maîtrise artiste qui ne pouvait qu'agréer aux vrais tenants du bel canto, eux qui attendent l'effet expressif le plus précieux de l'effet physique le moins visible. Monde chaste, épuré, à des années-lumière de celui à paillettes vocales, agilités et roulades à la volée, où le trille le plus vertigineux n'est qu'un pompon de plus. Au moment le plus pathétique du drame, Selma Kurz stoppait chaque soir *Ballo in maschera* d'un trille qui, lui, ne stoppait pas ; en coulisse une toute jeune Maria Ivogün essayait de comprendre d'où venaient cette soufflerie, cette sinusoïde à l'infini d'un son surnaturel. Mme Ellen Beach Yaw, sorte de cheval de cirque d'un bel canto à l'américaine, était capable, dit-on, de triller en tierces. Essayez sur votre piano, vos deux doigts à la tierce. Essayez ensuite de la voix. Essayez d'éloigner encore plus, au fait. En y mettant toute la main ça fera octaves, et non plus trille, mais trémolo. Liszt et la *terribilità*.

Un air d'opéra de Mozart expose un caractère ; si beau soit-il, c'est d'une façon forcément rhétorique qu'il le fait ; mais à la fin, pour la Comtesse, pour Fiordiligi, le trille dit comme une faiblesse dans leur voix, dans leur tenue de voix (mais nous savons bien qu'il n'en est rien), et c'est comme si le caractère osait là un aveu de plus, sa minute de vérité. Confidence à peine perceptible, et de prix infini, à quoi Mozart grand musicien se fait aussi reconnaître comme le Mozart unique révélateur d'âme. Beethoven ne va pas prétendre à tant de grâce, qui ne va pas sans sophistication ; ni challenger la maîtrise avec laquelle le piano des concertos chez Mozart trille et retrille, comme pour annoncer que c'est l'heure. Pourtant le piano de Beethoven trille dans ses sonates, et souvent, mais pas aux mêmes endroits ; pas pour montrer qu'une phrase a été assez longue, la complicité de bouche à oreille assez intime, qu'il est temps de finir ; il annonce, mais pas cela ; son annonce à lui est prémonition ; une *imminence*, comme toujours chez le plus grand et plus secret Beethoven. Le son hésite, s'élève, retombe, reprend. Musicalement ça n'a pas de fonction ; ni à vrai dire de place dans la phrase. Présage seulement. Quel est donc ce paysage où nous sommes ? Qu'est-ce là qui nous arrive ? Où allons-nous, et qui vient là, qui nous mène ? Séisme ou seuil possible, commotion, tremblement sacré (et pas dans le son, en nous), *Bebung*.

Ces trilles, d'un mot inspiré dont lui seul était capable, Claudio Arrau les appelait oiseaux de l'âme.

Trio

Etrange, ce goût qu'a la musique pour ce qui va par trois ! Le triolet d'abord, où trois notes prennent la valeur d'une seule ou deux. Mais très significativement aussi à l'opéra, pour créer un ensemble, le plus petit de tous, là où le duo serait forcément *joute*, assaut, antagonisme (du moins jusqu'au baiser fusionnel final). Elles sont trois, les dames de la Reine de la Nuit chez Mozart, les nymphes d'Ariadne chez Strauss, comme étaient trois les Grâces en mythologie (mais aussi bien, il est vrai, les Harpies). Rien qui les individualise alors, sauf le timbre, la tessiture, mais le ton aussi parfois : ce n'est pas un hasard si en première dame les grands théâtres, les meilleurs disques aussi, ont distribué des voix star. La phrase (*O Prinz, nimm dies Geschenk von mir*) par laquelle elle remet la flûte à Tamino veut le modelé, l'étoffe aussi, d'une Leider, une Scheppan, une Jurinac. Mais quel progrès dramaturgique quand ce sont des individualités, des personnages typés, ayant déjà établi leur identité (et différence) sur cette scène ce soir, qui se réunissent le temps d'un trio. On n'entendra pas mieux les différences d'âme (et pas de timbre seulement, de tessiture) entre Anna et Elvira que dans le trio dit des *Masques* qui les réunit, où Anna est en général à l'unisson d'Ottavio, et Elvire

trace comme en aparté sa ligne plus grave (et plus claire pourtant, si *Don Giovanni* est bien distribué et ses héroïnes bien appariées, par un Fritz Busch par exemple) : là le contraste la détache, l'isole, mieux que ne ferait aucun effet de mise en scène. Au trio du *Rosenkavalier*, c'est sa façon d'y entrer seule et en quelque sorte à découvert qui permet à la Maréchale de donner le surnaturel *si* bémol *piano* (que plus d'une, soit dit en passant, redoute, en sachant bien pourquoi) qui mieux que rien d'autre dans son rôle suffit à prouver sa supériorité d'âme (sur la situation, les hasards de la vie ; sur les petits jeunes qui tout à l'heure vont se bécoter, se fondre en duo, mais d'abord ici la rejoignent dans cette solennité unique de fiançaille musicale avec témoin). On trouvera au moins deux succulents trios vocaux chez Verdi, mais tôt : dans *I Lombardi*, dans *Attila*, et un trésor de 78 tours HMV y a réuni Elisabeth Rethberg, Gigli, Pinza. Mais les occasions scéniques d'ainsi se réunir, s'effuser, contraster se présentent peu. Au Nil d'*Aida*, c'est pur effet de drame, et discorde plutôt. Le trio vocal reste une merveille rare, de prix d'autant plus grand. Si peu qu'il ait pensé opéra, on remarquera que Beethoven en a inscrit deux dans *Fidelio* ; comme deux quatuors aussi, et dans les deux cas très différents l'un de l'autre : mais Beethoven spontanément pensait musique de chambre, et nous avons de surabondantes raisons de l'y suivre.

Car trio ici, c'est encore une fois la forme de musique de chambre la plus complète et complexe (et diverse, et riche) sous le plus petit format, dans la plus économe formation possibles. Duo chez lui, qu'on ne s'y trompe pas, c'était affrontement, empoignade. Dans sa *Kreutzer*, cas extrême il est vrai dans les dix sonates où il les a confrontés, violon et piano se sautent littéralement à la gorge, chacun obligeant l'autre à tirer le plus éperdu, le plus vrai de lui-même, dans ce *stile concertante* qui expressément leur est demandé et qui est, expressément, agonistique. Quand les deux instruments ne revendiquent pas ainsi orageusement chacun son individualité on voit dans la même formation, chez Mozart par exemple (ou même Schubert plus tard), l'un trop simplement soumis devant l'autre, soumis à l'autre (le violon star, le

piano acolyte). Le trio ne permet pas cette empoignade, qui n'est concevable qu'à deux. La diversité et l'opposition des voix (des façons de discourir, des timbres) sont assez grandes déjà pour que le climat de la concertation s'y établisse, sans être condamné à l'agonistique. Un contre un, c'est le dialogue, qui est de criards ou de sourds. Mais un troisième, en tiers avec ces deux-là, c'est, nous le savons depuis les Grecs, le *logos*. Un trio pour cordes seules (Beethoven en a tenté d'abord la formule) restera un peu lisse et sec (ou strident). Haydn en avait produit cent vingt-six, pas moins, pour violon, alto et *viola di bordone* (dite aussi alors baryton). Mais réunir le violon et le violoncelle à ce piano central, percussif et aux sons, lui, naturellement discontinus, qui est Beethoven en personne à son instrument, c'est établir la forme concertante la plus féconde d'inventions à venir, dans le format le plus économe. Mozart, un Mozart déjà très adulte, s'y était essayé, mais à peine. De la dizaine qu'en écrira Beethoven deux dominent, et de loin : mais à partir de sa pleine maturité seulement, 1804. Le trio dit *des Esprits* invente des étagements et comme épaisseurs de présences, tout un espace dramaturgique de l'évocation et de l'apparition. Et celui *à l'Archiduc* fait passer et repasser entre non plus des instruments, mais des individus, le fil d'une continuité secouée d'accidents qui pourraient être humains : ruptures de voix, silences enroués, sanglots, un *pathos* fabuleux, d'une sobriété et d'une économie gigantesques, qui inaugurent en musique une nouvelle dimension de l'émotion et de l'angoisse (avec bien sûr leur résolution musicale). Schubert en écrira deux dont le second, postérieur à la mort de Beethoven, ouvre ses ailes avec une tout autre audace et un lyrisme qu'on peut dire (son mouvement lent, avec le thème dit suédois) unique, même par les standards de Schubert. Trois encore chez Schumann, puis quatre chez Brahms (dont le premier, très juvénile et qu'il corrigera vingt ans après, palpitait d'allusions à Schubert, *Am Meer*, et à Beethoven, la *Ferne Geliebte*). Tchaïkovski en a donné un seul, ostensiblement pathétique, et vertigineux : Arensky suivra ; et Dvořák ; et Rachmaninov, qui nomme les siens *élégiaques*. Sera-t-on surpris de voir Ravel s'inscrire dans une lignée, lui, si peu ressemblant ? Mais il a mis son génie, maître du paradoxe, à faire du peu ressemblant précisément ! Puis le Fauré absolument ultime.

S'étonnera-t-on qu'une formule si féconde en chefs-d'œuvre, où chaque fois le compositeur a mis le plus rare et significatif de lui-même, ait inspiré des individualités virtuoses de premier ordre, au service d'une formule qui ne les montre ni virtuoses d'abord, ni même individus ? L'histoire de l'interprétation en a compté quelques-uns, travaillant ensemble autant qu'il fallait pour se retrouver, fût-ce de loin en loin, dans des périodes de tournées. Il y a eu Cortot, Thibaud et Casals, en quelque sorte fondateurs, à l'échelle mondiale ; ensuite Rubinstein, Heifetz et Feuermann puis, celui-ci trop vite disparu, Piatigorsky ; plus tard Rubinstein toujours, virtuose de plein droit mais qui mettait sa pratique chambriste au-dessus de tout, avec Szeryng et Fournier ; très occasionnellement Kempff s'associait à Menuhin et Fournier.

Stern sera de façon très voyante l'âme et l'épine dorsale du trio où le rejoignaient Istomin au piano et Leonard Rose (il y avait eu longue querelle de préséance entre Heifetz et Rubinstein, tranchée en faveur du pianiste ; ici le problème ne se pose pas). Deux fois pourtant trois instrumentistes ont fondé une formation permanente où longtemps ils resteront absolument anonymes, le Trio de Trieste d'abord, puis le merveilleux Beaux Arts Trio.

Valse, ou la mélancolie de tourner

L'ancêtre est le *Ländler*. Le nom même dit le pays, la glèbe, un bon brin de lourdeur ou carrure (sinon raideur) ; et rappelle l'instinct, né au premier jardin, que Lui la prenne, Elle, par la taille, et qu'à deux ils se trémoussent. Il y a loin de ce *walzen* rustique, né en sabots, jusqu'au piano (et par là même salon) où Schubert, toutes *Deutsche Tänze* confondues, transporte *Wälzer* et *Ländler*. Et voilà les belles Viennoises, ses dédicataires, devenues ces *belles écouteuses* dont parle Verlaine. Elles ne dansent même pas, elles rêvent, assises. Par pur génie du pur, de ce qui était danse Schubert a fait musique : et la civilisation aussi faisait son métier, qui est que nous oubliions l'origine.

Walzen, valser, ce fut d'abord et en tout cas *drehen*, tourner : ainsi le *Leiermann* de Schubert *dreht* sa vielle, ainsi on tourne une manivelle : d'où l'idée que quelque chose va en rond. Dans cette figure d'enfance l'adulte retrouve, souvenir troublant d'un plus *vert paradis*, la ronde. Mais sa danse d'adulte va être trop digne, trop sérieuse pour en garder trace : d'où des figures, des courbes plus cherchées, des manières, enfin de quoi faire oublier qu'elle est née du tout franc désir d'en finir avec ce que la ronde a eu d'asexué. Et voilà : Lui la prend, Elle, par la taille, inédite bête debout à deux dos, et tournant, tournant, à deux et seuls ils se refont la ronde ; et il est bien loin, le premier jardin.

Quant à notre valse, la voilà replantée, bien au clos dans un espace doré avec lustres ; remisés, le piano qu'on tapait, des bois qui nasillent ; elle se paie l'orchestre entier, plus un des Strauss qui dirige de son violon. Ce qui était danse est devenu bal. C'est comme si elle était née en escarpins, avec tantôt Lehár pour relayer les Strauss. *Lippen schweigen, s'flüstern Geigen* : lèvres muettes, violons en douce. Griserie. A peine sorti du jardin, est-ce donc qu'on se sent si tard déjà, si terriblement tard, dans ce monde à manières, doré sur tranches, raffiné ? En français cela se fredonne : *Heure exquise, qui nous grise, lentement*… Est-ce le désir qui chante cela ? Ou le regret déjà ? *Desiderium*, c'est le même mot, pour ainsi dire la même chose. Mais la *Sehnsucht* aussi, née, elle, au pays de la valse…

Les autres danses vont, et font. La valse ne fait rien et ne va nulle part ; elle ne poursuit aucun but, peut-être aucun désir non plus ; elle pourrait aller sans s'arrêter jamais dans son espace clos : à la fois à l'infini, et nulle part.

Seule danse à le faire, elle *tourne* (intransitif : ce n'est qu'accessoirement qu'elle tourne les têtes). Elle est mélancolique, avec langoureux vertige obligé. C'est Baudelaire qui le dit, il ne doit pas son coup de blues à Lehár. Les fleurs respirent trop fort, elles s'émanent, cela fait, tournant dans l'air du soir, un peu trop de parfums. Faut-il qu'il soit tard ! Madeleine Renaud écoutait cette *Heure exquise* dans sa boîte à musique, ensablée vive, dans *Oh les beaux jours*… Baudelaire, Beckett, quelle idée jumelle, désespérée, d'une valse qui tourne et retourne, et tourne les têtes (d'où la langueur, et le vertige, comme dans *Harmonie du soir* : car le rond que décrivent les pieds des danseurs est plus large, presque infiniment, que le presque surplace où tout naturellement la tête leur tourne. Et c'est vertige). Car… Mais la chose est si simple, va tellement de soi, l'a-t-on seulement remarquée ? Le premier tour fait souplement, dans l'ivresse de partir, sans y penser s'enchaîne le second, et c'est… c'est *retour* ! Retour et redite et, par essence, puisque *pas* il y a, regret, qu'on devrait plutôt orthographier et entendre : regrès. Et tourne tourne *La Ronde*, comme chez Schnitzler, comme chez Ophüls. Et peu importe que les partenaires changent. Ce n'est toujours que tour et retour(s). Toute valse est déjà au passé. Voyez-les dans le premier Ophüls, *Liebelei*. Ils viennent de se trouver, ils ont la vie devant eux, le charmant officier et la midinette, et comme ils tournent et se tiennent serrés, emboîtés : c'est leur première valse, il n'y a qu'à remettre une pièce dans le piano, ça pourrait aller toujours. *Ewig !* Qu'est-ce que ça veut dire ? demande-t-elle. Mais peut-être on n'a pas, on n'a plus, on n'a jamais eu, le temps. Que c'était déjà, à l'avance, fini. Tours à l'infini, et (éternel) retour : donc comme chez Nietzsche, ce *trop tard pour toute chose*. Ils pourraient être presque les mêmes dans l'autre Ophüls, *Lettre d'une inconnue*, presque vingt ans plus tard (et il y aura eu encore une fin de monde de plus entre les deux), le trop beau pianiste qui incarne si bien Vienne, et cette chimérique qui l'incarne encore plus, qui a ici les traits de Joan Fontaine. Leur orchestre dort en continuant de jouer, tandis qu'eux-mêmes tournent serrés, perdus (trouvés), oubliés. Première valse : eux ne savent pas, mais la valse sait, que c'est aussi la dernière. Et c'est pourquoi elle est si doucement triste et consolante, nostalgique. *Nostos* veut dire re-tour. D'avance nostalgie.

Verdi, Giuseppe (1813-1901)

Verdi a été probablement le génie le plus simple et d'une pièce, le plus ingénu, le moins influençable de l'histoire de la musique ; le mieux programmé pour être lui-même et seulement lui-même ; le plus strict d'ailleurs à se tenir rigoureusement à l'écart de toute tentation de mode, de carrière, ou simplement cette passion si commune au génie (et à des génies de calibres certes différents) de se hasarder, s'exposer, se perdre au-delà de ses

propres limites. Ce qu'il avait à apprendre de musique, ses années d'étude le lui ont suffisamment appris, et jamais il ne sera un musicien savant ; son sens du chant, un chant pour la voix, mais aussi (c'est bien différent) le caractère chantant, vocal qu'assumeront ici ou là tels instruments, il l'avait d'instinct – d'oreille pourrait-on dire. Il était né maître suprême du *cantabile* et de la cantilène, une cantilène sobre, mâle, sans fioritures. Il changeait la face de l'opéra et tout son avenir, d'emblée, en montrant que le beau en chant se passe de fioritures ou, mieux, se gagne sur l'élimination de la fioriture ; une fonction de vérité se dégage alors, plus belle que le simplement beau.

La vie par ailleurs, scandaleusement tôt, lui avait appris le deuil, la solitude, l'orgueil de se réfugier, vêtu de noir, dans son propre travail (qui est travail de deuil aussi, expiation, revanche). Ainsi les années de chagrin, ses deux enfançons l'un après l'autre, sa femme aussi, littéralement fauchés sous ses yeux impuissants, ont directement débouché sur ces autres années, la *galère* où il consolidera son métier, resserrera un génie dramatique d'abord volontiers diffus, mais qu'un sens supérieur de la scène, inné en lui, poussait vers davantage de serré, de concision, *d'action*. Bellini était mort, Rossini se taisait, Donizetti se murait, la place était à prendre. Verdi n'avait pas trente ans (mais déjà tout ce noir derrière lui, qui l'a privé de son propre printemps) que déjà il était le héros de *Nabucco*, où la Bible lui offrait des situations *larger than life*, des élans patriotiques et religieux à la fois, les deux grands caractères de mélo que sont Nabucco, roi et père, et Abigaille fille, mais surtout soprano dramatique de grand format, qui rassemble et fond dans un style neuf, incisif, flashant, le grand acquis du chant italien ; plus un Grand Prêtre, basse forcément ; plus ces exilés dont le *Va pensiero* nostalgique *supra flumina Babylonis* fait lever sur une scène d'opéra une âme collective que le chant, dans sa double ferveur patriotique et religieuse, fait unanime. Verdi s'était trouvé avec son public le principe d'une complicité vibrante, aux ressorts simples : l'éloquence du chant (pas sa virtuosité), la fibre épique et même patriotique, les grands espaces. En somme, d'avance, la complicité qu'établiront un jour, toujours *larger than life*, le western (*Le Trouvère*) et le péplum (*Les Lombards*). Ces quelque dix années verront une première et définitive rencontre avec Shakespeare, *Macbeth* lui offrant, mais faits d'autres chair et sang, les mêmes protagonistes que *Nabucco*, sur fond d'Ecosse, de nuit et de meurtre : un roi mais faible et chimérique, jusqu'à l'hallucination ; et le grand soprano dramatique (mais plutôt que fille, mère ici, quoique épouse : dominatrice, manipulatrice), à qui toutes les ressources du chant sont *physiquement* demandées, mais pour les détourner perversement du bel canto, chant d'agrément hédoniste : vers le sombre au contraire, le heurté et l'assourdi ou l'explosif, l'opaque, le griffu, le hanté, une vocalisation virtuose mais vacillante, somnambule ; une *caractérisation par la voix* de bout en bout, pas le temps d'un air, mais sur la continuité dramatique d'un personnage, ce qui constitue une première absolue au théâtre lyrique. Qu'on y ajoute la complicité dans le meurtre qui d'elle à lui, vocalement, s'entretisse,

puis cette inspiration mélodramatique sans précédent (ni en vérité suite, jusqu'à *Elektra*) : l'effectuation du meurtre en temps réel. Là, sur quelques minutes proprement inouïes, ce n'est pas la seule musique mais aussi, paramètre essentiel, le tremblement propre à la voix de l'un comme de l'autre interprète qui concourent à dire les affects, les terreurs, cette *hantise d'avance* de ce qui en dénouement sera remords. Neuve et géniale unanimité, autrement hardie que celle obtenue d'un public dans *Nabucco* ; avancée phénoménale de la vérité, celle des cœurs, celle des accents, sur une scène d'opéra où en même temps sont poussées à fond toutes les conventions du mélo, cabalettes et *concertati* directement repris de Donizetti. On est en 1847, Verdi en est à son dixième opéra, au tiers de son parcours créateur ; la révolution qu'il apporte sur la scène lyrique est faite ; il ne fera plus, lui, qu'é*voluer*, ce qui est au sens propre prudemment, par à-coups, tortueusement (en un sens) sortir de sa coquille : accomplissement têtu, de longue haleine, patient, selon au fond le même resserrement, avec la même insistance sur sa solitude voulue que Beethoven, modèle inattendu et très authentique précédent. Cela lui durera un demi-siècle de plus jusqu'à l'enchantement de *Falstaff*, Shakespeare toujours, mais condensé ou plutôt fondu, réduit au mot, au jarret, au trait : et la musique à un étincellement de bulles. Une fin ne saurait davantage différer de ce qu'a été le commencement : Verdi n'a pourtant pas bougé d'un *iota*, imperméable à ce que la musique tout ce temps a traversé, où il prend et laisse à son gré. L'arbre bien planté ne montait qu'à l'appel de sa propre sève, le voici arbre patriarche. Continuité, enracinement uniques en musique : c'est le miracle du terreau et du *temps*.

Aussi vaut-il mieux tâcher de prendre son Verdi à l'endroit. On ne trouverait rien dans *Falstaff* qui invite à explorer vers l'amont, vers *Aida* et ses *foreste vergine.* Suivons plutôt avec Verdi créateur sa progression hésitante et à traverses, non concertée, mais infaillible : presque chaque étape l'enrichit, ou lui apprend à renoncer à l'inutile. L'effusion élégiaque et solaire des *Lombards* ; *Ernani* où s'achève et s'accomplit un bel canto qui meurt ; les

couleurs de vitrail de *Giovanna d'Arco*, la véhémence épique d'*Attila*, cette tapisserie ; *Macbeth* si cru encore mais si composé, qui pour dix autres serait un achèvement ; la tragédie bourgeoise et morale de *Luisa Miller*, sans cris, et pleine de Schiller ; le coloris noir de *Stiffelio*, la réticence même ; *La Traviata* où le bel canto d'un coup s'invente, très en avance, génialement vériste ; le chic boutonné de ce qui est chic (c'est-à-dire l'essentiel) dans des *Vêpres* faites pour Paris ; la fantaisie baroque flamboyante du *Bal masqué*, zébrée de cris de passion vocale inouïe ; la voix d'instinct qui se rajuste plus haut dans *La Force du destin*, parce que la lumière vient de plus haut ; la solitude auguste, amère, gourmée de *Don Carlos*, qui réprime le cri, mais accomplit comme jamais la plainte à soi, le monologue – et cela ira jusqu'au suffocant dans *Boccanegra* révisé ; *Aida* enivrée de parfums instrumentaux que la splendeur des voix d'abord nous cache ; le *Requiem*, opéra suprême par la suppression de ce qui ailleurs figure l'opéra : un décor, de l'action – abrégé foudroyant de Verdi ; enfin les deux enfants tardifs d'une jeunesse intacte sortie de son noir, déboutonnée, insolemment neuve et allègre, *Otello* et *Falstaff*, autrement dit Shakespeare d'abord inaccessible modèle, aimé, attendu, lui-même différé, rejoint. Quel homme ! Quel génie pour s'adapter à ce qu'un sujet lui suggère d'atmosphère (on persiste : atmosphère), pour en faire action ! Quelle puissance, au fond, plasticienne ! Il s'est gardé de mettre un pas hors l'opéra, qu'il avait dans le sang, qui lui était mission ; mais si en fait d'opéra nous n'avions que lui, quel monde vivant, chantant et vrai l'opéra serait quand même ! Et osons le dire, *suffisant*…

Vibrato

Où il n'y a pas vibration il n'y a pas son. Oublions le simili-son que nous fabrique le *computer* sans rien faire vibrer, il est permis de le trouver à la fois bruyant et vide. Revenons à ce qu'on a appris, élève, les cordes vibrantes. Où ça chante, il faut que ça vibre : les cordes des violons et même les cordes vocales, qui pourtant ne sont en rien des cordes, mais à l'air qui passe entre elles impriment la vibration dont elles font ce son très à part qu'est la voix. Encore faut-il, puisque ces choses-là ont une âme, que la surpression mécanique ne vienne pas perturber la chose exprimée (expirée) au point que s'y perde l'intention qui l'animait, rendue méconnaissable. Trop de vibration casse la corde ou bien, avant de la casser (« Attention, disait Epictète à l'esclave qui lui travaillait la jambe, tu vas la casser »), la surcharge au point qu'on n'entend plus que la vibration, et plus du tout dans sa netteté la note, l'intonation qu'elle se resserrait, se concentrait pour produire. Ainsi on noie l'enfant avec le bain (« Tu vois, tu l'as cassée », ajoutait Epictète l'instant d'après).

Le vibrato nourrit la voix, intensifie son timbre, l'ajuste à la note qu'elle

veut donner. Mais qu'il l'envahisse et tout se perd : l'intonation, la proportion, l'ajustement, et d'abord la beauté du son. C'est comme si au lieu de l'effet délicat, délicieux qu'elle est censée produire on n'entendait plus que la machinerie. Envahie par le vibrato, la voix *bouge*, ne produit plus que le trémolo : tangage vocal d'où résulte ce mal de mer auditif pour lequel Walter Legge recommandait des pilules, à joindre à certain album de *La forza del destino* (tant la Leonora y trémulait, hélas).

Mozart, chez qui tout est proportions, ne permet pas à la vibration de la voix de déborder sur celle des violons au point de les noyer, au motif que la voix est plus intéressante : d'où un contrôle du vibrato, et contrôle exquis, en sorte que trouvant sa plénitude de timbre le son n'y compromette pas son galbe, sa tenue. Toute belle voix, et pour commencer tout violon, doit le faire. Mais de là à *éteindre* le vibrato, jusqu'à produire la haïssable voix blanche (et qui si vite jaunit) qui semble sortir d'un tube lisse ! C'est devenu la plaie (une plaie contagieuse, épidémique) de l'exécution baroqueuse. Un violon qui s'est coulé dans une flûte à bec, merci bien !

Le son ibère, la sensibilité ibère (peut-être bien la goutte de sang maure qui est restée dedans) produisent ce vibrato serré, court, un peu en sifflet à roulette, qui donne tant d'accent et de charme à une voix comme celle de l'inoubliable Supervía. Dans les agilités et pour rester nette, calibrée, sa vocalisation accentue son côté roulette (et non roulades) : Bartoli s'en inspire, et lui doit sa prestesse ahurissante (mais avec tant de charme) ; chez Miss Horne dans Rossini, cela devient *machine gun*. N'empêche. Trop de vibrato assourdit, trop peu étiole et éteint. Au tact, au goût de décider lequel des deux, en tout cas, tue le chant.

Violon

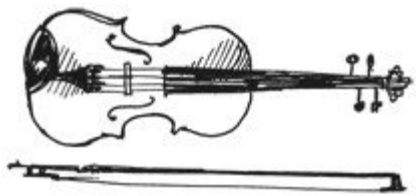
Le soprano des cordes, l'*assoluto* : là-haut, plus haut, rien qu'un fil de lumière argentée liquide, qui trace. La voix des anges peut-être (voir le retable d'Issenheim). Mais bien vite du diabolique s'y est mis. C'est à son appel moqueur que le Docteur Miracle des *Contes d'Hoffmann* entraîne Antonia à

l'égosillement fatal. La diablerie est d'opéra, mais le modèle est historique. Paganini tirait du violon ensorcelé des sons surhumains, inhumains, de magie noire, et des agilités comme des volatilisations. L'artiste romantique virtuose naissait, qui oppose sa performance sensationnelle aux plates œuvres du Créateur. Il *peut* mieux, on va voir ce qu'on va voir ; Icare se lance, et va retomber foudroyé. Le défi du Hollandais au cap des Tempêtes était moins damnable. L'effort pour faire aller les ressources de la nature ou de l'homme plus loin qu'il ne semble concevable ou permis est parfois progrès, mais toujours transgression, sacrilège. Quand un homme dispose de moyens si scandaleusement surnaturels, pacte il y a eu, il lui en coûtera son âme. Liszt, qui certes avait des doigts diables, leur a infligé le sublime purgatoire d'essayer l'impossible : reproduire sur les touches du piano, si peu dociles, la prestidigitation transcendante de Paganini sur le violon ; y user sa diablerie. Mais aussi, Liszt finira abbé ! De fait Paganini laissera aux plats jongleurs *Trille du diable* et autres fantasmagories. Ses ébouriffants *Caprices* (titre strictement à la Goya) ne sont pas que du surhumain pour les doigts. Ils font comme Chopin avec *Préludes* et *Etudes* sur le piano moderne : ils *dressent* le pur-sang, sauvage, furibond.

Les Mille et Une Nuits nous montrent le génie, bienfaisant ou malfaisant selon qu'on en use, qui tient dans une bouteille. Il faut être supérieurement sain d'esprit et même un peu saint, quand on est maître d'un tel instrument, pour rester soi-même le desservant, et vouloir qu'il serve. Service pieux, déférent, mystique. Il se célèbre dans les adagios des concertos de Bach, conçus *ad hoc* ; mais aussi Beethoven et Brahms : tant le *legato* est inné aux cordes ; sur ce *legato* l'archet semble ne rien faire que glisser, dans une continuité maîtrisée de vibration qui serait modèle pour tout ce qui est chant, si celui-ci chez l'homme n'avait la servitude des consonnes, qui secouent, et la grandeur des mots, qui expriment. Avec le violon le *legato* apparaît comme le meilleur usage possible de la corde vibrante, c'est-à-dire du son, quand le son continue. C'est vocation, mission.

Le service est plus soutenu, plus austère aussi, dans les partitas et sonates de Bach pour violon seul, humbles et hautains exercices d'obéissance. Le chant y est implicite, ils lui aplanissent les chemins. Il n'y a pas de violoniste, même diable dans l'âme (et pas seulement des doigts), qui ne cherche dans ces exercices transcendants la prouesse, mais peut-être bien aussi, à sa façon, son salut. Sur ce son par essence gracile, frêle, la gigantesque chaconne de la *Partita en ré mineur* déploie une architecture comme nulle autre chez Bach, elle entasse, elle arcboute. Le violon y perd sa linéarité fatale, il dresse (pour l'oreille) une harmonie elle aussi implicite ; dans l'horizontalité une verticalité virtuelle (Schumann un peu absurdement a rêvé de la matérialiser, en lui écrivant ses basses). Soupçon sur le caractère forcément sacrilège de tout génie, fût-il Bach : cet effort pour construire comme *en plein* l'espace du violon, pieux comme il est, est peut-être plus sérieux défi que doubler le cap des Tempêtes ?

Richard Strauss aimait tant la voix de soprano (l'humaine) ; il lui a offert de tels planés très haut, dans l'air raréfié, un tel régal de volutes, mélismes ; au violon jaloux il n'a pas écrit de mouvement qui vaille ; mais il lui a donné de s'entrelacer à la voix, d'en préparer la merveille dans un si sublime effacement de soi que c'est la soprano, soudain, qui pourra craindre de paraître indigne. Ainsi aux *Vier letzte Lieder*, au cœur de *Beim Schlafengehen*, quand l'âme va s'envoler dans le sommeil ; et, suprêmement, au jugement de *Frau ohne Schatten*, quand l'Impératrice comparait, et c'est le violon conducteur qui lui dicte sa tenue. Le violon avait un peu essoufflé ses virtuosités de concerto alors, Strauss le refait psychagogue, lui rend sa fonction d'ange. Berg s'en souviendra, *A la mémoire d'un ange*, précisément.



Contre tant de fournisseurs éhontés qui lui ont fait un répertoire pour seulement briller, des violonistes, ils ne sont pas légion, ont su garder le bel or du violon, sa mission, sa sainteté. Tel, comme Stern, doué d'un son enivrant, en a fait pénitence dans la musique de chambre, pratiquée au niveau suprême, avec les partenaires suprêmes : merci à lui ; mais pour preuve d'âme ce n'est pas assez. Sa passion de l'impeccabilité, plus dévorante que sa virtuosité même, a tellement coûté à Heifetz de sa satisfaction d'être le meilleur qu'il y a trouvé son purgatoire : belle histoire d'opéra pour Hoffmann librettiste de Busoni. Mais quelques-uns, et pas forcément les meilleurs en tant que violonistes, n'ont pas pu ne pas accorder leur âme sensible, visionnaire et motrice à ce que l'instrument leur démontrait de meilleur : cette *pureté* du son qui maintient l'âme droite. O le Paraclet ! Enesco, Adolf Busch, à leur suite Menuhin, homme de mission et d'évangile plus que de violon (et significativement leur disciple à tous deux), Ginette Neveu comme par une protestation passionnée contre l'impossibilité de vivre. Avec les autres, quantité d'autres, la matière du son est si anoblie, la virtuosité si remise à son rang qu'un ange en effet passe : Oïstrakh souverainement, Perlman jeune. Mais enfin, comme il est dit dans *Ariane et Barbe Bleue* à l'ouverture d'une porte de plus : Non, ce n'est pas encore la clarté véritable… La seule preuve est quand, à ce contact, toi-même auditeur te sens soudain porteur (ou capable) d'un peu plus de lumière.

Violoncelle

Il fait bien deux fois le violon par la taille, mais ce n'est pas un frère plus corpulent. Le timbre d'abord, unique, le ton, mais surtout l'attitude, le comportement, tout l'en sépare. Il a les pieds sur terre, tient au sol, s'y plante par sa pique ; quant à l'instrumentiste, il ne l'expose pas, mais l'effacerait plutôt, assis derrière lui. Rostropovitch une fois lancé, on ne voyait plus de lui que sa tête, et le bras maniant l'archet : le reste faisait corps avec la belle caisse vernie couleur de châtaigne. Qui d'ailleurs aurait pensé à le regarder ? Le violoncelle ne laisse pas d'yeux, il aveugle. Le son est si profond et plein, il investit et aussitôt emplit. Aucune autre voix au monde n'a ce pouvoir physique de *combler*. Orage et tonnerre, mais murmure. Elle touche aussi, comme humaine soudain avec son pouvoir de parler de tout près, tout bas. Car le *sotto voce* lui est mystérieusement inné, plus saisissant encore de nous venir de ce grand corps-là. Cette étrange douceur de l'approche a quelque chose qui conforte, rassure. Peu de voix s'accordent si bien à notre solitude. Dire qu'elle est *grave* est presque tautologie. Le violoncelle s'accorde l'octave au-dessous de l'alto, lui-même déjà une quinte plus bas que le violon ; mais c'est le sens moral (le sens figuré) qui compte ici ; sérieux autant qu'il est amical, il n'a pas à nous dire de choses frivoles : bien rare occurrence où en art, par la simple nature du son, le moral et le sensible se confondent, proposent le même sens, disent la même chose.

C'était trop beau qu'un Amati, un Stradivarius, simple luthier, ait su contenir pareille voix dans ce corps de bois, comme dans *Les Mille et Une Nuits* le génie est enfermé dans une bouteille. C'était le temps du plaisir en musique, des virtuoses instrumentistes : le tout neuf violoncelle brilla, flasha – sans pouvoir rivaliser avec ses cousins à cordes plus aigus, plus naturellement *légers*. Bach bien entendu attelé à explorer et régler son *Übung*, son manuel pratique des instruments, lui a écrit en solo six suites ou sonates, exactement comme pour le violon. Il les faisait ainsi musiciens, les affranchissant l'un comme l'autre du service décoratif et hédoniste (une servitude aussi) où les virtuoses les auraient confinés. Le violon s'en laissera dévoyer : sa voix, sa situation là-haut l'y entraînent presque, et la tentation du brio est trop naturelle. Plus posé au sol, le violoncelle a résisté. Confessons-le. Quand on a ne serait-ce qu'une fois ressenti l'appel d'une voix si rare, pressenti la dimension (de sensibilité, de poids de musique, mais d'univers aussi) qu'elle porte avec elle (et nulle autre à sa place ne le peut), on se trouve fâché, jaloux peut-être qu'elle se divertisse, se gaspille aussi, dans tout ce qui lui demande de briller, sans réussir qu'elle brille à hauteur de son génie propre. Il est vrai que ravi, transporté par un Rostropovitch (et un Feuermann, un Piatigorsky, un Casals avant lui), on se réjouit de l'entendre briller, lui, tout le temps d'un concerto : hélas le fait est que pas un seul de ces concertos qui réussissent à faire briller le soliste, que ce soit Haydn ou Dvořák, n'offre au violoncelle de musique de premier ordre. Lui-même s'essouffle à devoir montrer les facettes

de son talent de bout en bout et même s'en inventer, jouant par force, çà et là, les chiens savants. Est-il permis de dire qu'on en souffre pour lui ? Il mérite et peut tellement mieux ! C'est lui qui intervenant dans l'*andante* du deuxième concerto de Brahms et planant soudain, d'un coup, comme lui seul sait faire, vole à l'instant même la vedette au piano auquel ce concerto est voué. Ayant chanté il se couche, pour se relever à la fin comme fait le soleil, et c'est comme si on n'avait entendu que lui. Voix trop rare, on l'a dit. Elle perd à trop montrer de son étoffe, et trop longtemps ; un rien de monotonie pourrait lui venir, l'accent s'affadirait. Mais quand elle paraît… Ah ! L'autre monde alors se manifeste, la bouche d'ombre dit son secret. Ecoutez-le poser, chanter le thème (dit suédois) du trio de Schubert en *mi* bémol ; ou, sorti de rien, et peu à peu rejoint par ses acolytes comme envoûtés, lancer l'envol, l'assaut, l'escalade du Septième quatuor chez Beethoven. Qu'ensuite il fonde sa voix aux autres cordes, peu importe : il est toujours là, qui sous-tend, il conduit et nous tient. Ils se mettent à deux dans le quintette de Schubert, inouï et unique : ce qui ne leur fait pas, à eux, un chant plus constant, mais à nous une écoute plus profonde et comme rivée (car une autre dimension s'est ouverte : combien de musiciens, Rubinstein, Schwarzkopf, ont dit que là est la dernière musique que, vivants, ils voudraient encore entendre).

Mais même à l'opéra ! Telle présence efface toute autre. Mettez sur scène, seul, le plus grand roi à l'aube, qui est aussi la plus grande basse, pour son déchirant monologue au IV de *Don Carlos* : n'empêche. Ce sont les violoncelles d'abord qui ont déchiré l'aube, c'est leur sanglot, rentré, profond qui nous a agrippés, et ne nous lâche plus.

Vivaldi, Antonio (1678-1741)

Quand j'ai commencé à écouter la musique avec l'application patiente, gourmande (et bientôt dévorante) qui m'a changé la vie, tout de suite j'ai trouvé Vivaldi sur mon chemin, ébloui, un peu intrigué aussi, par des timbres

que je n'avais pas rencontrés ailleurs. Sonorités ensorcelantes. La mandoline, dans de la musique supposée sérieuse ! Et avec cette grâce accrocheuse, désinvolte, entêtante ! Et la viole d'amour ! C'est quelque chose que le choc d'un timbre. Pour moi, ça a été comme un espace neuf de sensibilité à explorer, où d'autres compositeurs ne m'avaient pas fait entrer. Une grâce italienne ici ne se cachait pas d'être grâce, et d'enjôler. Venise ! Un autre parfum. Et c'est savant pourtant, et même en un sens gourmé. L'Orphée qui nous dirigeait cela sur 78 tours s'appelle Angelo Ephrikian. C'est lui qui, avec Malipiero, fondait un Istituto italiano Antonio Vivaldi en 1947, juste à temps pour moi, et ultérieurement publiera, éditera tout. Il ne doit plus exister de disques de cet initiateur, son nom ne dit probablement plus rien à personne. Alors au moins ici disons-lui merci. L'auguste revue *Disques*, seule référence consultable, indiquait outre le *San Sepulcro* et le concerto pour viole d'amour qui m'avaient enchanté une *Notte* sur laquelle je me précipitai. Ainsi ma très maigre discothèque d'étudiant pas riche était quand même riche en Vivaldi. C'est que j'y trouvais merveille et surprise sonores et, prosélyte déjà, voulais que mes amis en profitent. De Vivaldi je savais d'ailleurs deux ou trois choses. Les gens au courant l'appelaient « le Prêtre roux » et disaient qu'il y avait en lui du sulfureux. Rien d'étonnant à cela, tant il s'identifiait à la sensualité de Venise. Mais me croirez-vous si je vous le dis ? Viole d'amour, *San Sepulcro*, *Notte*, Ephrikian, des noms communs et un nom propre, ça n'allait pas plus loin. Personne n'avait encore entendu parler de *Quatre Saisons*. Quand celles-ci apparaîtront, lancées par une major dans le sillage de Bach (*Brandebourgeois* et autres), par Münchinger et l'Orchestre de chambre de Stuttgart, premiers microsillons, c'est comme si la jeunesse studieuse les avait attendues pour vivre dans leur bain sonore, et frémir aux flocons argentés qui prouvent l'hiver : dans les turnes de l'Ecole où se potassait Heidegger, Vivaldi déboulait. Des groupes suivront Münchinger, Musici, Virtuosi, des titres ou plutôt ensembles apparaîtront, symboliques : *L'Estro armonico*, *La Stravaganza*, *La Cetra*. La balbutiante discophilie française s'est mise à parler italien, et à acheter Erato. On ne dira plus musique ancienne tout court (y confondant tout ce qui est avant Gluck et Mozart) mais musique baroque. Et il faut bien dire, la rareté troublante des timbres naguère découverts se sera beaucoup éventée, perdue, fondue, dans tant de violons, tous virtuoses, tous ensorcelants, finalement à eux tous devenus paysage sonore, et *basta*.

La folie Vivaldi a traversé flambante le microsillon, *boostée* par le CD lui apportant des techniques et résonances *up to date*. Et que de *Tempeste* alors, instrumentales, ou vocales. Car les concertos, pourtant devenus centaines, n'ont plus suffi à la soif. On a voulu tout Vivaldi, celui du *Nisi Dominus* et des contre-ténors ou hautes-contre naissants ; et jusqu'à celui des opéras, déferlante tardive aux kilomètres de vocalises qui font avec le *da capo* des heures, pardon, des steppes de spectacle. Et éblouissant c'est toujours, et plus encore quand c'est la Bartoli qui dans le coffre plein va chercher les plus belles perles. Vivaldi est ce bain de beauté sonore dont veut être assuré (rassuré) en permanence un siècle frileux envahi par le bruit, et qui s'est tissé ce vibrant cocon sonore.

Wagner, Richard (1813-1883)

Est-il à sa place ici ? A sa manière habituelle, il la prendrait toute. Car on a écrit sur lui plus que sur tous les musiciens réunis, et ce n'est pas signe qu'on l'aime. Wagner irrite, il inquiète. C'est que personne ne voit en lui le musicien seulement, et le fait est que musicien il n'est pas d'abord, quoiqu'il le soit formidablement, mais visionnaire. Or dans sa vision totale, évidemment le dramaturge vient en premier ; seule cette fonction rend capable de voir, de reconstruire le monde, d'être démiurge. Dans cette tâche totale (le vrai mot serait : *totalitaire*), la musique est la forme sublime, accessoirement belle, qui va vêtir le projet prodigieux d'un voile plus séduisant que celui de Maïa, mais elle n'est que cela : moyen d'accomplir comme totale l'Œuvre d'Art, à hauteur et valeur de Monde. Il est douteux qu'aucun projet créateur plus ambitieux soit jamais sorti d'un cerveau humain, mais il n'est pas douteux que la musique comme élément constituant, la musique comme matière, y est seconde ; indispensable seulement comme forme, forme qui procure son unité finale à un projet composite par sa nature même, et qui a tout pour aboutir en chaos.

Ses innovations qui ont le plus frappé, le leitmotiv, la vacillation de la tonalité, l'accord de *Tristan*, le *sostenuto*, avant d'être musique sont des idées, idées dramatiques (ou dialectiques ; ou même simplement rhétoriques)

appliquées à la musique, qui s'en fait la servante et la propagatrice – la *preuve*, si on peut dire. La musique comme preuve. Preuve que l'idée est bonne, puisque la musique l'accomplit, la met en œuvre. Wagner nous réinvente là très habilement quelque chose comme une apodicticité kantienne, le sensible comme preuve de l'intelligible. Comment ne pas penser là à Nietzsche persiflant que, à l'inverse de Kant inventant une faculté là où lui manque un principe, c'est un principe qu'invente Wagner, là où une faculté lui manque : ce qu'il poussera au génial avec sa *mélodie infinie*, qu'il suffit de ne pas finir pour masquer qu'elle n'est pas mélodie. Il aura fallu des années de vache enragée, et surtout de rage elle aussi enragée, contre tout et tous, les installés, les juifs, les autres en général, et longuement remâcher cette rage, sollicitant de droite et de gauche des subsides, parasitant des Suisses (et cocufiant au passage le mari) pour que prenne le temps de se fortifier et décanter, d'aller vers le plus simple et le plus *nécessaire* un génie turbulent qui longtemps pour se donner force et légitimité n'a eu que sa certitude grandiose d'être un génie, ou pour mieux dire *le* génie ; d'avoir raison, et que le monde lui rendrait raison. Il a fait de l'admiration passionnée d'un jeune roi enthousiaste le pur et simple marchepied, et traité comme tel, de sa propre royauté.

Un génie si vaste, pareille volonté de puissance ont quelque chose de forcément monstrueux. Le terme est d'Aristote, sans nuance morale attachée, il ne fait que marquer l'exception, l'*é-norme*. Wagner est une longue, acharnée, silencieuse patience, avec de la rancune dedans. Il fera venir l'adorer en pèlerins et à genoux les rois et banquiers qui l'ont proscrit et poursuivi pour dettes ; il n'aurait pas été si fier de son temple de Bayreuth s'il ne l'avait pas construit avec l'argent de ceux qui le détestaient le plus, lui et sa musique. A côté de cela, avoir écrit un *Ring* est presque rien, une péripétie. A peine il naissait à Leipzig, septième enfant, que son père mourait ; et sa mère épousait Geyer, acteur et auteur, le probable père naturel, juif. Ce soupçon sur son identité, sa légitimité l'accompagnera longtemps.

Du monde il connut d'abord le chariot de Thespis : un frère aîné chanteur et régisseur, des sœurs théâtreuses, l'alcool du théâtre à même son biberon. Dresde lui révélera la musique choc physique : le frisson Weber, du national, de la forêt et de la nuit, du réel donc, mais le plus idéal. Raison de plus pour vomir la mode italienne incarnée dans le hideux castrat Sassarelli, et à travers elle ce qui plaît, réussit, s'applaudit d'être public. Wagner enfant s'enivrait de lectures : l'épopée, la fable. Comme toute enfance allemande qui rêve, Siegfried corné (et non cornu, comme on a trop traduit depuis Nietzsche) sera son héros. Homère surtout l'enthousiasmait. Que serait-il devenu si ses résultats lui avaient permis de rester dans la section Humanités ? Devoir abandonner le grec le désespéra, l'humilia, on lui enlevait ses dieux et héros de lumière, les méditerranéens : premier *déclassement* d'un génie déshérité, qui a goûté au trésor, et qu'on exclut. Sa revanche sera d'ajouter au fonds national collectif les Dieux cuirassés de l'Edda, les dieux sombres, les dieux

du mauvais temps (Nietzsche toujours), il l'aura mangée froide, on sait quelles dérives suivront un demi-siècle plus tard.

A vingt ans, il testait sa puissance dans l'obéissance des autres : chef de chœur à Wurtzbourg, ensuite directeur musical à Magdebourg, plus tard il deviendra le premier chef d'orchestre de l'histoire à comprendre pleinement la fonction, l'imposer à part entière, être fêté comme tel. Le compositeur ira moins vite. Il s'essayait au fantastique de tout le monde avec des *Fées* qu'il ne put faire jouer ; Magdebourg lui monta *Défense d'aimer*, d'après *Mesure pour mesure*, qui pourrait être d'un Rossini allemand. Il y rencontra et épousa une Minna, théâtreuse évidemment, boulet qu'il traînera toute sa vie, non sans constance. En poste à Riga, une capitale déjà, il esquisse un projet plus gros, qui sera *Rienzi*, et découvre dans une nouvelle de Heine sa propre figure mythique : le Hollandais volant, pourchassé pour transgression (et quelle transgression est plus absolue que le génie ?), qui erre sur les flots jusqu'à ce qu'une femme fidèle le rachète et le fixe. Mais il dut fuir Riga, les créanciers à ses trousses ; une tempête sur les côtes de Norvège acheva de l'identifier au Hollandais malmené par le flot de la vie. L'exil commençait, atroce, affamé, humiliant, à Paris ou à côté, méconnu, sans rien, devant pour vivre transcrire Donizetti pour cornet à piston, aliénant pour 500 francs le livret de son Hollandais devenu *Vaisseau fantôme* à l'Opéra qui y collera des vers de mirliton et la musique d'un autre. La galère de Verdi paraît douce à côté. Là aussi, la vengeance se mangera froide. Dresde le sauvait en lui créant *Rienzi* avec un faste et des longueurs qu'aussitôt il exigea dignes de Meyerbeer, et fit de lui son *Hofkapellmeister*. Brèves et euphoriques années : Wagner est un personnage, il fait jouer son *Holländer* authentique, compose *Tannhäuser* et le fait triompher, se met à *Lohengrin*, quand la révolution de 1848 vient sceller son destin. L'ami de Bakounine, proscrit, va errer d'Allemagne en Allemagne, attaché nulle part, faisant des dettes, déménageant à la cloche de bois, traînant d'ailleurs Minna derrière lui. L'amitié fraternelle de Liszt va faire créer *Lohengrin* à Weimar : pendant quinze ans, plus une œuvre nouvelle de lui ne sera jouée. Il n'exprimera son génie, son fiel aussi, que dans la théorie, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*, *L'Art et la Révolution*, ou le pamphlet : *Le Judaïsme en musique*. Il vivra un temps à Paris, qui fera chuter *Tannhäuser* avec fracas ; davantage à Zurich, donnant des lectures du *Ring* auquel il reste attelé quinze ans, hébergé par Otto Wesendonck et le cocufiant (dans les bras de Mathilde il ne s'identifiait plus au Hollandais, mais à Tristan). Pourtant il dirigeait çà et là, triomphalement, laissant des ardoises, toujours rageant de n'être pas joué. Enfin le petit roi vint, dont Lohengrin avait bercé les plus beaux rêves : Louis II allait donner à Wagner, à *l'ami suprême*, de quoi vivre (royalement) et être joué. On ne va pas vous détailler les épisodes qui suivent, Wagner dupant son roi, cocufiant Bülow qui le sert, pontifiant (c'est Nietzsche qui est à genoux) à Tribschen, faisant à Cosima déjà largement mère et enfin épousée un fils enfin, l'héritier, Siegfried ; donnant coup sur coup à Munich *Tristan*, *Les Maîtres*, le début du *Ring*, et

pour le triomphe complet de celui-ci se faisant construire Bayreuth ; le vieux sorcier enfin, divinisé de son vivant, achevant encore *Parsifal* dans des fragrances de jardin sicilien ; et la mort à Venise. Lisez Gregor-Dellin, c'est complet et c'est palpitant comme le roman d'aventures (que c'est). Lisez Cosima, vous n'y apprendrez que leur amour, fanatique et aveugle. Quel couple ! Elle lui fait la lecture. Il la complimente : « Tu es merveilleuse, tu aurais dû épouser Dieu. » Elle répond : « C'est ce que j'ai fait. » En toute simplicité.

Mais on va vous donner quelques clés, pour entrer dans l'œuvre du moins, si le massif total vous fait peur. Vous voulez de l'action lyrique, vous la voulez palpitante, violente, emportée, et chantant, ah, chantant comme quand on aime le chant ? Prenez *La Walkyrie* I, pour commencer. Cris de guerre, chevauchées, enchantement (du feu) cela viendra après, avec bien du récit aussi, des tunnels. Mais ce premier acte ! Par Bruno Walter, Lotte Lehmann, Melchior ! Vous le saurez vite par cœur, et serez entré.

Il y a du chant chez Wagner, rien certes comme *Casta diva* (pour quoi il aurait vendu sa culotte, et Minna avec), du moins plastique et guère italien, *sostenuto* plutôt, mais très sûr de soi et convaincant sur son cothurne. Il n'y a pas de honte à aborder Wagner par ce qu'il chante le mieux : tout le rôle de Wolfram et les deux airs d'Elisabeth dans *Tannhäuser* ; le récit du Graal, le rêve d'Elsa et son appel aux brises ; le monologue du Hollandais et la ballade de Senta, leur sublime duo en rappel ; *La Walkyrie* I puis les adieux de Wotan (le cri de Brünnhilde est supposé cri, il est bien rare que la chanteuse n'y ajoute pas du criard de son cru) ; les couplets de Walther et le quintette des *Maîtres chanteurs*, simple miracle de musique de chambre couronné d'un solo de lumière ; dans *Tristan* l'adieu de Tristan, l'appel de Brangäne, et la mort d'Isolde. Il faut bien reconnaître qu'ailleurs c'est surtout l'orchestre qui chante et même agit. Mais Wagner a l'art très nouveau, qui le faisait comparer par Nietzsche à un marqueteur, un miniaturiste de génie, de suggérer le retour du chant, un chant identifiable, un chant qui porte visage, réduit à un motif qui vient et revient (le leitmotiv, tout simplement), par là même en quelque sorte *apprivoisant* au chant ce qui dans sa déclamation est rugueux (c'est peu dire) ou monotone (litote). Ainsi l'oreille frémit, la mémoire se remue, on reconnaît (ou presque), on espère (pas forcément pour en être récompensé), mais ça y est : on tient le fil, on suit. On le répète, n'ayez pas honte d'aborder Wagner par là où il chante. C'est moins intellectuel, sans doute. Mais c'est autrement séduisant, et payant ! On finira par trouver chantante une bonne moitié de *Siegfried* II, conquis par quelques murmures de la forêt ; et même tout *Parsifal* où *stricto sensu* une oreille faite à Verdi et même Mozart n'a rien, mais rien, à glaner. Cette conversion de notre oreille, d'abord réticente ou rebelle, n'est pas un des moindres enchantements du vieux Klingsor. Mais c'est ainsi. Qui commence à entendre le chant infusé aux deux voix de l'immense, infini nocturne de *Tristan*, mais déjà à celle d'Isolde seule au jardin, qui attend, pourrait bien ne plus jamais vouloir d'un chant qui va trop

vite, qui l'a dit et montré trop vite, fût-il de Mozart… C'est un enchantement, on l'a dit ; un préalable ; il peut être long à trouver ; mais si c'est un sommeil, on voudrait ne plus sortir de ce sommeil-là. Wagner est un bain, Wagner est un élément. Si le *versinken / ertrinken* d'Isolde vous fait peur, cette façon d'être aspiré et comme bu, englouti, quand on croyait simplement être là à boire, n'entrez pas en *Tristan.*

Sinon, amis, sombrez en *Tristan*. Il n'y a pas, même hors théâtre et yeux fermés, plus grisante expérience totale qui vous tienne quatre heures ailleurs (mais comme ayant trouvé le vrai sol). Pas d'histoire là, pas d'anecdote, des symboles bien usés, et des longueurs qui n'ont pas besoin d'être dites. L'abstraction pure, mais sensible pourtant, et peuplée de présences. Autre monde. Si vous avez aimé, mais vraiment aimé ça, au point d'en vouloir boire les paroles aussi (vous aurez appris à les comprendre, évidemment : sinon on n'entre pas en Wagner), d'un coup de reins remontez à la surface, reprenez terre à Nuremberg. Cela fourmille de monde, du vrai monde, de jeunesse, de drôlerie, de péripéties ; actuel au moins autant que médiéval, avec un goût de poésie et de jeunesse bien plus que de saucisse. Et régalez-vous (avec les mots allemands, toujours). Il n'y a rien de plus vif, de plus vrai, de plus senti dans Wagner, qui cette fois-ci s'incarne en *les deux* héros contradictoires : l'étranger, le fraîchement débarqué, qui veut et va tout changer ; et le veuf, le sage, le poète (et cordonnier) qui sait qu'il ne faut pas tout tuer pour la folie de tout renouveler. « Pas de règle qu'il suive : et pourtant cela va en ordre… » Tel est le chant de l'oiseau. Merveille d'amour attendri, pour la jeunesse qui ose, pour l'âge qui vient, et qui sait, pour l'enracinement dans le savoir, la santé morale, le paysage. Et en l'Eva qui sourit ici, rassurez-vous : aucun, mais aucun trait qui soit à Cosima…

Walter, Bruno (1876-1962)

Entre tous les chefs d'orchestre lui est le frère aîné, le père. Il se reconnaît à sa lumière : dans le son d'orchestre toujours sensible, sensuel quand il faut, une spiritualité toujours traverse, et illumine. D'eux tous, lui seul d'emblée fait savoir que la musique est là pour la fraternité ; qu'elle fait part, partage, annonce, est par essence *charité* ; et va aider nos âmes à être à la hauteur de ce don-là. Il n'est pas meilleur que les autres : mais il est autre. Avec lui Mozart sourit, mais ne cache pas combien c'est conquis sur les larmes, qu'il y aurait matière à pleurer. L'énergie chez Beethoven, si facilement faite autorité ou guerre, est éclairée (pas tempérée) par l'enthousiasme, et du coup l'étincelle est de Dieu. Personne n'a laissé dans Wagner, au I de *La Walkyrie*, le pauvre désir humain parler plus à nu, avec une si sauvage et tendre innocence ; mais personne non plus si fort laissé parler la rédemption par l'amour. Il avait hérité de son maître (et à jamais ami) Mahler

l'exactitude, le lyrisme dans la précision, la vibration passionnée ; il l'a servi largement au-delà de la mort, lui créant sa *Neuvième* et son *Chant de la terre*, pionnier ensuite et pieux dans l'acte de les diffuser contre la mode (et même la proscription), de les enregistrer ; et ce *Chant* chantera à jamais, ressuscité, immortel, enfin établi, quand il le confiera (et avec quel amour) à Kathleen Ferrier, qu'il avait découverte. La vieillesse, l'exil aussi, les grands arbres de Californie auprès de lui, le revêtaient d'un air de Bible, pouvaient le faire distant, nimbé de cette noblesse naturelle qui, selon son ami Thomas Mann, couronne le grand âge : pas moins, c'est comme « *my friends* » qu'il saluait (même en les reprenant) les musiciens de l'orchestre que Columbia lui avait constitué *ad hoc*, pour que Mozart, Schubert, Mahler vivent pour tous dans son son et sa lumière à lui. « *My friends* », à travers eux et par la musique, c'est à nous aussi qu'il le disait. Grâce à lui toute une moitié de XX^e^ siècle, et Dieu sait que ce fut un siècle de fer, le chant en musique a régné autrement, comme si c'eût été son génie et son acte pédagogue premier de desceller dans ses chanteurs l'autre source, qui est âme, qui est lumière. Alors il s'effaçait derrière l'interprète, doublement serviteur : et la musique était aussi miséricorde.

Weber, Carl Maria von (1786-1826)

Il tenait à Mozart par sa tante Constance (une première bien-aimée de Wolfgang Amadeus avait été Aloysia, autre chanteuse, autre « Weberin ») ; il tiendra à Wagner par la texture d'orchestre, la germanité, le très neuf son du cor au fond des bois (avant Hugo, Vigny…), tout ce que d'oreille, à Dresde, de son fait Wagner enfant a appris. Weber, c'est l'opéra national allemand inventé : les forêts, la nuit fantastique, la frayeur religieuse, la sainte naïveté des femmes et la sainte timidité des hommes qui avec son *Freischütz* font

dans le concert mondial une entrée sensationnelle et que rien ne suivra, la nationalité ne devant plus, passé 1821, être qu'idéologie, en musique aussi. Weber du reste, sitôt sacré, n'y reviendra pas. Sa sublime *Euryanthe* retournera au merveilleux chrétien (*Lohengrin* s'en souviendra : là est la vraie postérité) ; l'imparfait et vertigineux *Oberon*, pour faire opéra de ce dont Wieland avait fait un conte allemand majeur, fondateur, devra s'expatrier à Covent Garden et parler anglais. Weber en mourait, à quarante ans à peine, quand Schumann orphelin se le rêvait comme père adoptif. Quels entrecroisements ! Dans la musique allemande, grande famille déchirée, Weber est un peu le cousin de chacun, et ne ressemble à personne.

Weill, Kurt (1900-1950)

Laissons de côté les questions d'idéologie, voulez-vous, et même autant que possible les dérapages imposés par l'Histoire. Oublions Brecht. Sans leur immortelle œuvre commune, universalisée et popularisée en *Opéra de quat'sous*, Weill n'aurait évidemment pas ce relief historique. Mais c'est le musicien que nous avons à reconnaître, un musicien instruit et même savant, raffiné, flairant le vent, plus qu'aucun autre sensible au *Zeitgeist*, cet air du temps dont son œuvre par le ton, la couleur, la stridence même mais aussi son propre destin sont un indicateur assez cruel. C'était un lyrique, si le siècle l'avait permis, avec le chant en lui, d'enfance et d'oreille, et même sa part de rituel, avec son père cantor. Mais l'esprit du temps ne lui permettra que le refrain (il était doué) et la parodie. Un vieux didactisme, un sérieux ancestralement juifs vont être détournés, *dévoyés* par Brecht. Mais sous le revêtement de gouaille, le grincement, l'ostensible dérision, le sérieux sera toujours là, dans la moralité plus amère que moqueuse, en attendant que l'Histoire en expose à la fois l'origine et le destin : *biblique*.

Il a eu de vrais maîtres : Humperdinck pour la composition, mais aussi Cassirer en sociologie et psychologie, ces sciences humaines qui sont le tout neuf de la philosophie. Busoni l'aimera, et le jugera, lucide, pas long à repérer sous l'avant-gardiste à succès le « Verdi du pauvre ». Au regard, Brecht en 1920 n'est encore qu'un agitateur politique, faisant apparaître Weill d'autant plus artiste, et même esthète. Il persifle, mais en sifflotant : les escarpins sont vernis, ce n'est pas Mackie le Surineur, Arsène Lupin plutôt. Il lui a fallu de l'imagination artiste distanciée, des seconds degrés, pour rhabiller nègre, travestir en *song* à l'américaine, sa chanson d'enfance, la même que Mahler dans le *Wunderhorn*. Mais on est trente ans et surtout une guerre plus tard, l'air du temps, la mode, la facilité du succès, et l'inflation galopante aussi y poussent : mais c'est en artiste qu'il y va. Les premiers poètes qu'il a fait chanter sont Goethe et Rilke, le jour venu il ira à Walt Whitman, et ce sera pour cette même compassion d'abord si bien cachée par la dérision : aux

blessés (ceux de la vie comme ceux de la guerre), aux pauvres. Les villes à gratte-ciel, que les tycoons (bientôt tyrans) édifient, assassinent ce qui reste de l'enfance du monde, de son innocence, *Metropolis* vient de le montrer assez. La protestation muette traverse l'œuvre de Weill comme un fil de douleur. Il est arrivé au faîte, il a donné à l'Allemagne le plus immense succès de l'époque, à peine s'il a trente ans : et l'Histoire va l'exiler, le retrancher de ses racines, sa religion, et d'abord ce cabaret berlinois où il a trouvé son monde, tout ce qu'il a d'idiome. Il prendra cela sans amertume. Du fond de haine et de rancune qu'on ne peut pas ne pas sentir chez Brecht (quand on n'est pas aveuglé par l'idéologie), Weill est indemne, innocent absolument. Mais il est moderne, donc perméable, adaptable. Il y avait du jazz dans sa première musique de Berlin, par mode ; et le *Songspiel*, néologisme qu'il imposait, a mis des rythmes et timbres de Nouveau Monde dans le théâtre le plus populaire de l'Ancien : mais c'est de façon très authentique que lui, Allemand jusqu'à la moelle, se convertira aux Etats-Unis, deviendra américain, et écrira de la musique américaine. Cependant, l'ombre atroce de Mahagonny au loin, d'abord montrée du doigt comme forcément américaine, va révéler son bien autre avatar, non plus Far West mais Sibérie, bientôt Goulag.

Klemperer lui voulait du bien, Dieu sait, il regravera vingt-cinq ans plus tard le pot-pourri de *Drei Groschen Oper* transcrit pour vents. Mais il s'était cabré devant le monstre que devenait *Mahagonny*. A l'origine, à Baden-Baden, c'était ironique et frondeur, une pochade : ça s'était enflé à dimension opéra, cosmique, prêcheuse : et Klemperer écœuré lui ferma sa Kroll Oper. Le génie de Weill est la formule, le trait, la pointe : ce qui va vite, et fait mouche. Ascétisme élégant de son orchestration, astuces de bon faiseur pour sonner agressif en restant classique, culture de l'insolite ; il ne faut pas développer cela, tirer à la ligne, le laisser se prendre au sérieux. Avec son génie du refrain, la musique de Weill allait faire le tour du monde, même en traduction (pour Paris et Yvette Guilbert il rajouta deux couplets au *Quat'sous*). De fait le film de Pabst est né bilingue : avec une Florelle et un Préjean plus français qu'il n'est permis, et aussi authentiques, aussi dans l'esprit cabaret, que le *cast* allemand. Aujourd'hui la pègre s'organise, on peut en blaguer ; demain c'est *M. le Maudit*, elle devient police, il n'y aura plus à rire.

Kurt Weill pour la mémoire, c'est aussi Lotte Lenya, sa muse, sa compagne d'exil : d'abord danseuse à Vienne, et de là au cabaret, avec une voix d'ex-danseuse : mais quelle pointe ! Aux Etats-Unis où Weill se convertira avec succès à Broadway (*Lady in the Dark*, *One Touch of Venus*, c'est lui, comme s'il n'avait fait que ça toute sa vie), avec lui au piano elle gravera toute une brassée de leurs *songs* : un des vrais parfums impérissables du disque.

Wolf Ferrari, Ermanno (1876-1948)

On ne peut pas rester indifférent à pareille entreprise. Cette identité, déjà ! Le prénom est plus qu'allemand, teuton – et italianisé. Le patronyme conjoint au très germanique Wolf, celui du père, peintre coté, la mère, pianiste mais vénitienne surtout. La double appartenance avait de quoi tirailler : mais Ermanno y ajouta en choisissant de se faire peintre, comme Papa. Mais après deux saisons aux beaux-arts de Rome, c'est au contrepoint qu'il ira se frotter, à Munich, au Tonkunst : de quoi se retrouver directeur du Liceo Benedetto Marcello, à peu près ce qu'on fait de plus musicien à Venise ; mais trente ans plus tard, c'est au Mozarteum de Salzbourg qu'il enseignera la composition. Comment le XX^e^ siècle serait-il clément à une telle double appartenance ? La Grande Guerre le faisant indésirable en Allemagne comme italien, et en Italie comme allemand, il se réfugia à Zurich. Ce n'est qu'une habitude à prendre. Au second conflit il fera pareil, quoique en un sens il ait été, dès l'origine, et hors politique, à lui tout seul un Axe !

Peut-on être si peu moderne ? Il sera au théâtre le peintre de mœurs et le musicien, après l'heure, de charmes vénitiens qu'il ne se résignait pas à croire à jamais *passés*. C'est tout un patrimoine, refrains, dialecte même, mais d'abord l'esprit de Goldoni, sa conversation farceuse et un peu philosophe qu'il ambitionnait de montrer vivants, et même actuels. Le paradoxe est que, plutôt malmené lors de ses toutes premières créations vénitiennes (*Sulamith*, un oratorio, *Cenerentola*, un opéra-bouffe, très juvéniles il est vrai), il ait dès lors réservé ses créations aux théâtres d'Allemagne, Munich principalement, et malgré leur mouvement volubile et vif-argent hérité de *Falstaff*, en langue allemande ! Le succès fut immédiat, et franc, d'abord pour *Le Donne curiose*, faites *Die neugierige Frauen* pour Munich (1903), et surtout *I quattro Rusteghi* (1906), chef-d'œuvre farceur et bon enfant devenu *Die vier Grobiane*. Les consonnes allemandes hérissant fatalement une action théâtrale qui est essentiellement conversation (et apartés, et *sotto voce*) n'ont plombé ni un mouvement scénique d'une fluidité de commedia dell'arte ni un mélange de gentillesse et d'humour évidemment irrésistible en italien, et qu'on imagine impossible à traduire. *Il segreto di Susanna* (*Susannens Geheimnis*, 1909) innove en matière de ressort dramatique : ce que Susanna cache au comte son mari (jaloux et frustrant), c'est qu'elle… fume. Berlin ensuite fit un triomphe à des *Schmuck der Madonna*, canevas taillé par Wolf Ferrari pour accommoder tout un trésor de refrains qui y passent (et en ont rendu l'*intermezzo* orchestralement fameux). Il y tâte d'un vérisme plus cru, avec du sexe et du sang (aux grands froncements de sourcils de l'Eglise, qui ne les laissera jouer en Italie que largement révisés). Mais en terre anglo-saxonne ces *Gioielli della Madonna* devenus *Jewels* battront au box-office tout ce qui est leur contemporain !

Restait-il après 14-18 une humeur, une bonne humeur publique au diapason de l'amabilité bien-disante, bien élevée d'un compositeur si délibérément décalé ? *Sly*, *La vedova scaltra*, *La Dama boba*, *Il campiello*, toujours entre Goldoni, Shakespeare et Lope de Vega, poursuivront à Rome et

surtout Berlin une œuvre toujours estimée, qu'un monde converti au soufre, à l'acier et à la fureur n'applaudira plus que du bout des doigts. Le pari de Wolf Ferrari était un peu fou en effet : être artiste en dialecte, acclimater Goldoni sur une scène lyrique qui vient d'inventer *Salomé*. Il a fait presque plus fou en vérité : remettre dans l'italien d'origine l'*Italienisches Liederbuch* traduit par Heyse, dont avait fait un chef-d'œuvre intouchable, en allemand, un Wolf qui n'était pas aussi Ferrari, mais se prénommait Hugo…

Wolf, Hugo (1860-1903)

L'âge musical est au gigantisme, lui seul restera miniaturiste. Seul musicien de haut rang, son choix l'a tenu strictement à un genre, de tous apparemment le plus petit : le lied. On peut compter pour peu son opéra *Der Corregidor*, son quatuor, ses essais symphoniques. Le lied pour lui, ce n'est pas seulement le chant qui remonte tel quel depuis les origines, et semble sourdre du sol, ou de la mémoire. C'est tout l'acquis de la musique, jusqu'à Wagner adoré et compris, Brahms compris et haï. C'est toute une modernité de l'accent, de la justesse, du trait, de l'inflexion, du soudain incroyable éclairage harmonique, qui pour se dire n'a besoin que de ce peu de chose, qui est de toujours : un poème, une voix. Mais tout le lyrisme d'après *Tristan*, pas mal de Strauss déjà, tient dans son seul *Kennst du das Land ?* ; et dans *In der Frühe* l'harmonie s'aventure à de vertigineux enchaînements sur place. Dans ce cadre orgueilleusement millimétré, avec une intensité suicidaire il a jeté ses très précaires dix ans de création, la tête taraudée par son mal qui l'enverra, muet à jamais, pour sept dernières années à l'asile. Wolf s'emparait non pas d'un poème, mais d'un poète tout entier, Goethe ou Mörike, ou le *Recueil espagnol des chants*. Il y passait, fanatique, exclusif, des mois de rang, réussissant parfois dans son incendiaire lucidité deux lieder, même trois, un même jour, qu'il saluait par des bulletins de victoire fous. Avec cela, sur son travail du jour, minutieusement calligraphié, pas trace de la fêlure, la fission, la folie internes : mais une justesse du trait maniaque, pesée, achevée ; une hallucinante, funambulesque interdépendance de la voix et du piano : l'art en somme le plus *achevé* dans sa miniature même que la musique d'Occident ait produit. Un Michel-Ange orfèvre maniaquement s'applique à l'infinitésimal. D'ailleurs nul autre que lui, pour ses trois derniers chefs-d'œuvre, n'aurait osé regarder Michel-Ange poète dans les yeux, et ne pas baisser les siens.

Zandonai, Riccardo (1883-1944)

La tradition, ininterrompue jusqu'au dernier Verdi, du mélo, grandiose, glorieuse ; le renouveau dit « vériste » : quand arrive Zandonai, tout cela est déjà au passé, largement. L'opéra italien est entré dans son crépuscule. Mais qui aurait pensé qu'un crépuscule pût être ainsi succulent ? Il y a du dernier Richard Strauss trente ans à l'avance dans Zandonai, la même idée que pour un certain monde il est trop tard, mais que le chant, le lyrisme, c'est l'âme même, et ça ne s'éteint qu'avec l'âme. Pour rêver autour de Dante, avec effluves d'annunziesques autour, il est toujours assez tôt à l'horloge de l'Histoire.

Zandonai fut le dernier et le plus accompli de ces compositeurs italiens cultivés, littéraires, qu'on a trop vite fait de croire rendre pareils en les disant véristes. C'est un parfum d'appel érotique et de nuit tiède, un environnement pictural à la Bakst, ou préraphaélite encore, des fragrances et des soupirs, un flou voluptueux d'orchestre et d'instruments à la Debussy, c'est Vénus tout entière pas rien qu'un peu à sa proie attachée que nous expose, dans une profusion de jardin fou et avec un esthétisme éperdu, *Francesca da Rimini*, l'œuvre (et chef-d'œuvre) de ses trente ans à peine, de juste avant la guerre et que la guerre ne réussira pas à engloutir. Là se montre à nu, ou sous ce revêtement magique qu'est sa peau orchestrale, un génie absolument à part, que rien dans le reste de son œuvre ne montrera symphonique à ce degré grisant : et évidemment pas les poèmes symphoniques qu'il nous a refusés. Tout ici palpite et s'offre dans des touffeurs, des vertiges de timbres : le brocart des tentures et des robes, l'arabesque des voix et des désirs, l'air même de cette chambre close, assez musée, où soupire Francesca restée chaste (Apollinaire dirait : « D'attente et d'amour yeux pâlis / Caressant sa gazelle mâle… »). Les timbres des instruments sont là pour tenter ; et pour répondre, ces femmes-fleurs grises de parfums, qui appellent dans des touffeurs de timbres. Un tel expressionnisme musical du désir et de l'attente, à ce degré de suavité, indemne de stridences, est neuf absolument : des transparences venues de *Tristan*, des émois à la *Pelléas* y passent et repassent dans la tapisserie symphonique la plus éperdue peut-être qu'ait offerte l'opéra de ce temps-là, qui n'en fut pas avare. C'est assez pour mettre Zandonai hors pair. Au regard Puccini (qui orchestrait non moins merveilleusement) sonne

de presque trop premier degré, et les autres, Giordano, Cilea, etc., de presque trop bas étage. Il y a D'Annunzio derrière une réussite aussi singulière, certes, D'Annunzio textuel dans la disposition du décor, des ambiances, des lieux (et presque jusqu'aux accessoires), D'Annunzio esprit souffleur, *suggeritore*, dans tout ce que ce mélo a d'à la fois spiritualisé, fondant de sexe, mystique, délétère – grisant. Avec de grandes voix véristes artistement, voluptueusement (c'est-à-dire, au fond, belcantistes), à arabesques plus qu'à élans (et surtout cris), avec une Magda Olivero puis une Kabaivanska, l'art lyrique italien, toutes époques confondues, n'a rien à offrir de plus inimitablement beau. Parti de très bas (socialement), Zandonai était de goût plus qu'élevé, raffiné. Tout jeune, à la recommendation de Boito, Ricordi l'avait pris dans son écurie d'auteurs. Il mit d'emblée l'*Odyssée* en une sorte d'oratorio ; plus tard cherchera ses livrets chez Dickens (*Le Grillon du foyer*) et Pierre Louÿs (*La Femme et le Pantin*, devenue *Conchita*) : c'était assez se démarquer de son Trentin natal. Sa fantaisie lyrique l'entraînera dans un Nord d'opéra très peu fréquenté, chez Selma Lagerlöf dont le *Gosta Berling* donnera les très surprenants *Cavaliers de Ekebù*. Il tâtera du cinéma, mais pas pour Hollywood comme Korngold, donc on ne le sait pas : mais dans sa *Tarakanova* (française), Venise chante, avec des amours d'opéra. Ses convictions ont moins voyagé : réactionnaire, attaché à de bien vieilles valeurs mieux que romaines, latines, provinciales ; vieil irrédentiste après l'heure. C'était peu se préparer de couronnes dans une Italie convertie en fanfare, politiquement, à de plus sonores vertus. Il a en commun avec le seul Richard Strauss ce sentiment qu'il nous communique, dont il nous étourdit souvent, d'être trop tard venu, en retard sur le monde ; et *à point* pourtant, l'un comme l'autre : car que seraient-ils, sans cet orchestre coruscant, à écailles d'argent et à senteurs de myrrhe, démoniaquement érotique, qui les montre superbes symphonistes *d'abord* ? Ce vrai génie-là, Zandonai, soit paresse ou doute de soi, ne le laisse entrevoir et éblouir que dans ses opéras, amoureusement entrelacé au chant, le faisant miroiter comme aucun.

Zemlinsky, Alexander von (1871-1942)

La Seconde Ecole de Vienne lui devait beaucoup : mais l'auréole ultérieure de cette Ecole l'a très largement éclipsé, occulté, lui qui n'en faisait pas partie (ni d'elle, ni d'aucune), lui d'eux tous finalement peut-être le plus complexe, le plus attachant, et qui dans l'histoire de la musique à Vienne est resté le dernier à maintenir dans un siècle qui ne s'y prêtait plus guère quelque chose comme une continuité fidèle, chaleureuse, féconde. Tout un héritage vivant de culture et de musique, le goût du lied, les curiosités et engouements littéraires, il incarnait cela, plus qu'aucun. Mais il croyait aussi que le goût public n'a pas forcément tort. Le contraire d'un idéologue : mais un artiste de

Vienne et de son temps, qui l'un et l'autre *bougent*. Un continuateur et un passeur. Mais trop attaché au passé (et conservateur) pour les modernes ; et pour les conservateurs bien trop avancé, et vivant, et curieux. Tendre au plus idéal, professait-il : mais rester les pieds bien accrochés au sol. C'est se destiner à être *relégué* par les uns comme par les autres.

Il sera le maître unique (et éventuellement beau-frère) de Schönberg, de trois ans son cadet, qu'il rejoindra en exil, y mourant, lui, sur la côte est, et infiniment plus délaissé, démuni : en oraison funèbre, Schönberg écrivit alors avoir tout appris de lui en composition, en facture. Ce n'était pas le ressusciter. De quatorze ans l'aîné de Berg, il accepta comme élève celui-ci, venu lui montrer ses premiers lieder : et Berg citera très expressément dans sa *Suite lyrique* le *Du bist mein Eigen* de la *Symphonie lyrique* de son maître. Mahler sera durablement et efficacement son ami, il l'emploiera, lui créera à l'Opéra de Vienne *Es war einmal,* qui fut en 1900 un grand et populaire succès ; mais sa démission inattendue empêcha qu'y soit créé aussi son *Traumgörge*, au livret constamment révisé, déjà distribué, mais pour lequel Weingartner succédant à Mahler demandera encore des modifications, que Zemlinsky refusa. Ajoutons que c'est sur le strict modèle formel du *Lied von der Erde* que Zemlinsky composera (pas sur des poèmes chinois, lui, mais sur ceux de Rabîndranâth Tagore) sa *Symphonie lyrique*, de souffle, élan et lyrisme à peine moindres. Entrouvrons un jardin plus secret : Zemlinsky avait été brièvement, mais avant, le professeur et bientôt l'amant (de façon torride) d'Alma Schindler qui le voyant diriger l'avait d'emblée trouvé physiquement comique – une caricature. Longtemps après, en 1935, il écrira un *Ahnung* (reflet, ou pressentiment, ou présence encore) *Beatricens*, où vient se mirer un monde désormais bien passé. Le poème est de Werfel, qu'après Mahler et Gropius Alma allait épouser. Quel épithalame ! C'est elle qui lui avait révélé, et très cruellement, la laideur qui pour lui sera le complexe torturant de toute une vie. Il s'en délivrera par un opéra la représentant, l'opéra d'un homme laid : ça aurait dû être *Die Gezeichneten*, dont il demandait à Schreker de lui faire livret ; mais Schreker, se prenant au jeu, le garda pour lui, en faisant son chef-d'œuvre. Zemlinsky se rabattit sur *L'Anniversaire de l'Infante* d'Oscar Wilde dont il fit *Le Nain*, *Der Zwerg* – aussi son chef-d'œuvre. Merci à Alma.

Ce sont là de beaux titres, mais un peu indirects. Trop longtemps on a regardé Zemlinsky de haut, comme si toute son essence était d'avoir compté dans la vie et l'œuvre d'autres plus glorieux. Mais sa filiation déclarée, sa famille à lui, c'était Vienne, Vienne telle que le génie du temps la fait, et Vienne alors, c'était Brahms dont il reprenait, dans l'enthousiasme de ses vingt ans, la formule rare du trio pour piano, violoncelle et clarinette, la réussissant de façon à se faire adouber par Brahms vieillissant et ému. Ce sont les *Variations Händel* de Brahms qui lui avaient valu sa première couronne – avec à la clé un grand piano de concert. Un premier quatuor à cordes suivait aussitôt, de facture classique et d'écriture consommée. A l'évidence un continuateur naissait, qui ne braderait pas l'héritage et se souviendrait (et

ferait dans sa musique qu'on se souvienne), en deçà de Brahms même, de Mendelssohn et Schumann. Mais tout de suite et tout autant on le verra parrainer un Korngold de dix ans, déjà très remuant…

Toute sa vie professionnelle active, Zemlinsky la passera du reste au service de la musique des autres, chef au Karlstheater puis à la Volksoper de Vienne où, en curieux et pionnier, il montait *Ariane et Barbe Bleue* de Dukas, pas moins. A Prague ensuite, pendant quinze ans il œuvrera en patron à l'opéra et pédagogue à l'Académie (y imposant notamment la Huitième de Mahler et *Erwartung* de son beau-frère Schönberg). Enfin vint Berlin où il rejoignait Klemperer à la Kroll Oper, le plus entreprenant de tous. En 1933, par force, il rentrait à Vienne d'où bientôt l'Anschluss le chassera. Triste crépuscule. Zemlinsky n'était connu, n'avait de nom et de place que dans une Mitteleuropa où il avait été une des influences, un des relais les plus significatifs et féconds. Ses lieder avaient mis en musique Maeterlinck aussi bien qu'Eichendorff et ceux du temps de Berlin sauront prendre le vent afro-américain ; ses opéras sont allés chercher du côté de Wilde et plus tard Gide ; et très évidemment sa *Tragédie florentine* en un acte (d'après Wilde aussi) aura libéré un torrent de lyrisme érotique plus directement sensuel et même physique que rien qu'aient produit ceux qui viennent après *Salomé*. Individualité de premier ordre, on ne la redécouvre pas, simplement on la met à la place qui est la sienne, d'où sa modestie (un peu aussi la morgue des autres) l'effaçait. Quand Salzbourg a entrepris de réhabiliter les maudits des années 1920 et 1930, les *Entartete*, que les nazis réputaient dégénérés ou bolcheviks, au choix, on a vu sortir de l'ombre l'étonnant *Roi Candaule* d'après Gide dont Zemlinsky n'avait pu noter à Vienne, avant l'exil, que le chant et des esquisses d'orchestration. Il l'avait emporté comme viatique, imaginant que le Metropolitan en voudrait. Bodanzky, son élève, y était patron du répertoire allemand. Il le dissuada. Un opéra où l'héroïne doit – c'est tout l'enjeu – se montrer nue n'avait aucune chance. Indésirable là, ici Zemlinsky sera, et restera, *indésiré*.

Du même auteur

Sur la musique

Le Chant retrouvé, Fayard, 1979.
Richard Strauss ou le Voyageur et son ombre, Albin Michel / Actes Sud, 1980.
Mozart, chemins et chants, Arthaud / Actes Sud, 1990.
Le Lied, poètes et paysages, Bourin / Actes Sud, 1992.
Wagner, l'opéra des images, Le Chêne, 1993.
Appassionata, Claudio Arrau, prodige, dandy, visionnaire, Nil, 2003.
L'Offrande musicale : compositeurs et interprètes, collection « Bouquins »,
Robert Laffont, 2007.
Ludwig van Beethoven, Actes Sud, 2009.
Verdi, de vive voix, Actes Sud, 2010.
L'Opéra de Vienne, Actes Sud, 2010.
Ballets russes, Assouline, 2011.

Romans

Les Enfants dissipés, Gallimard, 1987.
Damiel ou les Indifférents, Albin Michel, 1999.
La Quatorzième Valse, Actes Sud, 2008.

A paraître

Je crois entendre encore, Plon.

Dans la même collection

Ouvrages parus

Philippe Alexandre
Dictionnaire amoureux de la politique

Claude Allègre
Dictionnaire amoureux de la science

Jacques Attali
Dictionnaire amoureux du judaïsme

Alain Bauer
Dictionnaire amoureux de la franc-maçonnerie

Yves Berger
Dictionnaire amoureux de l'Amérique (épuisé)

Jean-Claude Carrière
Dictionnaire amoureux de l'Inde
Dictionnaire amoureux du Mexique

Jean des Cars
Dictionnaire amoureux des trains

Michel Del Castillo
Dictionnaire amoureux de l'Espagne

Antoine de Caunes
Dictionnaire amoureux du rock

Patrick Cauvin
Dictionnaire amoureux des héros (épuisé)

Jacques Chancel

Dictionnaire amoureux de la télévision

Malek CHEBEL
Dictionnaire amoureux de l'Algérie
Dictionnaire amoureux de l'islam
Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits

Xavier DARCOS
Dictionnaire amoureux de la Rome antique

Bernard DEBRÉ
Dictionnaire amoureux de la médecine

Alain DECAUX
Dictionnaire amoureux d'Alexandre Dumas

Didier DECOIN
Dictionnaire amoureux de la Bible

Jean-François DENIAU
Dictionnaire amoureux de la mer et de l'aventure

Alain DUCASSE
Dictionnaire amoureux de la cuisine

Dominique FERNANDEZ
Dictionnaire amoureux de la Russie
Dictionnaire amoureux de l'Italie (deux volumes sous coffret)

Max GALLO
Dictionnaire amoureux de l'Histoire de France

Claude HAGÈGE
Dictionnaire amoureux des langues

Daniel HERRERO
Dictionnaire amoureux du rugby

HOMERIC
Dictionnaire amoureux du cheval

Christian LABORDE
Dictionnaire amoureux du Tour de France

Jacques Lacarrière
Dictionnaire amoureux de la Grèce
Dictionnaire amoureux de la mythologie (épuisé)

André-Jean Lafaurie
Dictionnaire amoureux du golf

Gilles Lapouge
Dictionnaire amoureux du Brésil

Michel Le Bris
Dictionnaire amoureux des explorateurs

Jean-Yves Leloup
Dictionnaire amoureux de Jérusalem

Paul Lombard
Dictionnaire amoureux de Marseille

Peter Mayle
Dictionnaire amoureux de la Provence

Christian Millau
Dictionnaire amoureux de la gastronomie

Bernard Pivot
Dictionnaire amoureux du vin

Gilles Pudlowski
Dictionnaire amoureux de l'Alsace

Alain Rey
Dictionnaire amoureux des dictionnaires

Pierre Rosenberg
Dictionnaire amoureux du Louvre

Elias Sanbar
Dictionnaire amoureux de la Palestine

Jérôme Savary
Dictionnaire amoureux du spectacle (épuisé)

Jean-Noël Schifano

Dictionnaire amoureux de Naples

Alain SCHIFRES
Dictionnaire amoureux des menus plaisirs (épuisé)
Dictionnaire amoureux du bonheur

Robert SOLÉ
Dictionnaire amoureux de l'Égypte

Philippe SOLLERS
Dictionnaire amoureux de Venise

Michel TAURIAC
Dictionnaire amoureux de De Gaulle

Denis TILLINAC
Dictionnaire amoureux de la France
Dictionnaire amoureux du catholicisme

TRINH Xuan Thuan
Dictionnaire amoureux du ciel et des étoiles

André TUBEUF
Dictionnaire amoureux de la musique

Jean TULARD
Dictionnaire amoureux du cinéma
Dictionnaire amoureux de Napoléon

Mario VARGAS LLOSA
Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine

Dominique VENNER
Dictionnaire amoureux de la chasse

Jacques VERGÈS
Dictionnaire amoureux de la justice

Pascal VERNUS
Dictionnaire amoureux de l'Égypte pharaonique

Frédéric VITOUX
Dictionnaire amoureux des chats

À paraître

Alain BARATON
Dictionnaire amoureux des jardins

Stéphane BERN
Dictionnaire amoureux de la monarchie

Jean-Loup CHIFLET
Dictionnaire amoureux de l'humour

Alain Duault
Dictionnaire amoureux de l'opéra